Atena Editora
Ano 2022

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

Letras, política & sociedade



Atena Editora
Ano 2022

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

Letras, política & sociedade



Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Camila Alves de Cremo
Daphynny Pamplona
Gabriel Motomu Teshima
Luiza Alves Batista
Natália Sandrini de Azevedo
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

Letras, política & sociedade

Diagramação:	Camila Alves de Cremo
Correção:	Maiara Ferreira
Indexação:	Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão:	Os autores
Organizadora:	Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L649 Letras, política & sociedade / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0033-2
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.332223103

1. Letras. 2. Política. 3. Sociedade. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). II. Título.

CDD 401

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Atena Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

O livro *Letras, política & sociedade* apresenta, em seus treze capítulos, trabalhos diversos correlacionados ao tema que o volume se propõe a tratar, entrelaçando, de fato, as letras, a sociedade e a política. Tendo em vista que não há letras sem sociedade e não há sociedade sem política, o tema é muito bem cortejado pelos treze artigos que o atravessam.

Desse modo, temos trabalhos que possuem, como *corpus*, obras de Louvet de Couvray, Martins Pena, Pero Vaz de Caminha, Jorge de Souza Araújo, Mia Couto, José de Alencar, Gilberto Gil, E. E. Cummings, John Bunyan e Valêncio Xavier, cortejando seu objeto de estudo com diferentes possibilidades metodológicas, construindo um abrangente horizonte de abordagens literárias, musicais e históricas.

Há, ainda, trabalhos que contemplem manchetes do jornal G1, letramento de imigrantes e refugiados, declaração de Jair Bolsonaro à nação brasileira, o trabalho do crítico Roland Barthes e a mudança de apresentação de um partido político brasileiro. Como pode ser observado, há um rico leque de possibilidades de verificação desse vasto *corpus* no campo da linguística, bem como político e social.

Portanto, o volume em questão corrobora para o enriquecimento não só do campo da literatura e da linguística, mas também no que tange à política e à sociologia, contribuindo para com as Ciências Humanas e possibilitando novos conhecimentos para graduandos, graduados, pós-graduandos e pós-graduados e a todos que se interessarem por diversas correntes metodológicas a atravessarem o horizonte das humanidades.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

DIZER O INDIZÍVEL: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO, LITERÁRIO E SOCIAL EM "BECOS DO HOMEM"

Data de aceite: 01/03/2022

Adriane Ester Hoffmann
Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI, Campus de Frederico Westphalen
http://lattes.cnpq.br/2410756817209026
http://orcid.org/0000-0002-3453-6140

Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli
Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF)
http://lattes.cnpq.br/1622742811435994
http://orcid.org/0000-0002-2260-5583

RESUMO: O presente artigo propõe-se a fazer uma análise de alguns poemas de Jorge de Souza Araujo, presentes no livro *Os becos do homem* (2006), observando como, entre impasses e rupturas, a literatura e a sociedade se relacionam nas obras do poeta no período de profundas mudanças sociais, políticas, econômicas e artísticas no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, época em que os poemas foram publicados. Através de uma perspectiva da crítica sociológica, buscamos evidenciar a função de engajamento político-social no contexto de sua obra, compreendendo como os fatores externos e internos se relacionam dialeticamente na obra de Araujo e atentando-se à maneira como essas poesias se ligam à experiência de vida do poeta. Sua obra nos mostra que a poesia pode transmitir por meio de palavras, sentimentos e mensagens, um desabafo carregado de subjetividade, relatando o comportamento social, levando o poeta à necessidade de posicionamento diante dos fatos ocorridos em determinada época. As análises dos poemas nos mostram como o contexto histórico e social influenciaram na construção da obra, os poemas de Araujo aduzem a uma imagem do humano numa situação de confronto com a sociedade contemporânea. O trabalho teve como base o estudo bibliográfico de autores que pesquisaram a questão de engajamento e a relação entre literatura e sociedade, como o crítico francês Denis (2002) e, principalmente, o escritor e sociólogo Antonio Candido (1996, 2000, 2009). Assim, seguindo os ideais teóricos desses escritores, encontramos, na obra analisada, um poeta engajado e comprometido com o momento presente, que busca em sua obra traduzir através da poesia a marca essencial, ainda que "suja", da vida humana.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Souza Araujo. Engajamento Político-Social. Literatura e sociedade. *Os becos do homem.*

DECIR LO INDECIBLE: REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y SOCIAL EN "OS BECOS DO HOMEM"

RESUMEN: El presente artículo se propone a hacer un análisis de algunos poemas de Jorge de Souza Araujo, presentes en el libro *Os becos do homem* (2006), analizando, como, entre impasses y rupturas, la literatura y la sociedad se relacionan en las obras del poeta en el periodo de profundos cambios sociales, políticos,

económicos y artísticos en Brasil en las décadas de 1970 y 1980 época en que los poemas fueron publicados. A través de una perspectiva de la crítica sociológica, buscamos evidenciar la función del interrelacionamiento político-social en el contexto de su obra comprendiendo como los factores externos e internos se relacionan dialécticamente en la obra de Araujo y atentándose a la manera de cómo estas poesías se conectan a la experiencia de vida del poeta. Su obra nos muestra que la poesía puede transmitir por medio de palabras, sentimientos y mensajes, un desahogo cargado de subjetividad, relatando el comportamiento social, llevando el poeta a la necesidad de posicionamiento delante de los hechos ocurridos en determinada época. Los análisis de los poemas nos muestran como el contexto histórico y social influenciaron en la construcción de la obra, los poemas de Araujo aducen a una imagen del humano en una situación de enfrentamiento con la sociedad contemporánea. El trabajo tuvo como base el estudio bibliográfico de autores que investigaron la cuestión del interrelacionamiento y la relación entre literatura y sociedad, como el crítico francés Denis (2002) y principalmente el escritor y sociólogo Antonio Candido (1996, 2000, 2009). Así siguiendo a los ideales teóricos de esos escritores, se observa una preocupación política y social presente en los poemas de Jorge de Souza Araujo seleccionados. Se percibe un sujeto interrelacionado o un poeta comprometido con el momento presente que busca en su obra traducir a través de la poesía la marca esencial, aunque "sucia", de la vida humana.
PALABRAS-CLAVE: Jorge de Souza Araujo. Política y el compromiso social. La literatura y la sociedad. *Os becos do homem.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O poeta Jorge de Souza Araujo é baiano de Baixa Grande, estreou na poesia[1] por meio do seu livro *Os becos do homem* (2006), um conjunto de poemas[2] surpreendentes, marcados por uma estrutura simples, versos livres e forma pessoal. Araujo (2006) destaca-se pela sensibilidade em relatar os acontecimentos do dia a dia de uma forma simples, oferecendo-nos, como afirma Antônio Houaiss (1979) no prefácio do livro: "uma poesia densa reflexiva, engajada, pois se funda em duas direções políticas, a da inutilidade de certa ordem e a da incapacidade dos homens dessa ordem".

A obra foi escrita desde o início dos anos 1970, durante o período de ditadura no Brasil, mas foi publicada doze anos mais tarde, em 1982, talvez por isso Araujo tentasse expor uma ontologia do humano no fim do século XX. Isto é, Araujo (2006) representa, em sua obra, tudo aquilo que o homem fez e, também, aquilo que faz o homem.

Através de seus poemas podemos conhecer a essência do humano, suas limitações, angústias, seus medos, prazeres, pensamentos e suas máscaras, há uma preocupação em retratar a vida do homem, em uma civilização que endeusa a máquina e procura transformar o indivíduo em massa, como o próprio escritor evidencia na apresentação de sua obra. Suas

1 Neste trabalho, quando utilizamos o conceito *poesia*, estamos nos referindo à experiência estética do homem (autor) com a linguagem verbal. De um modo geral, entendemos por poesia a emoção, o aspecto imaterial do texto.
2 O poema, por sua vez, também é uma obra de poesia, porém é um tipo textual que deve seguir uma linha estrutural, com estrofes e versos (linhas breves), numa oposição ao texto composto em prosa (linhas longas), isto é, composto em orações, períodos e parágrafos.

poesias propõem a compreensão e interpretação dos descaminhos humanos, buscando “documentar o que há de mais recôndito ou aparente no sentimento de perplexidade que habita o homem de nosso tempo” (ARAUJO, 2006, p. 151).

Nesse processo, Araujo (2006) constrói uma visão crítica sobre uma sociedade que parece excluir a sensibilidade ou ainda, negá-la como se fosse motivo de vergonha, indício de fraqueza. Sobre as questões que permeiam o contexto social da obra, Araujo (2006, p. 151) comenta:

> Os becos do homem é uma experiência de poesia existencialista de discussão do humano numa situação de confronto na sociedade contemporânea. [...] perspectivas de debate sobre a poesia em si mesma e seu papel ante a ameaça de mecanização do homem, hoje submetido aos rigores de um capitalismo desastroso, que promove a miséria da violência e a violência da miséria.

A obra de Araujo (2006) é marcada pelo sentimentalismo e pela experiência de vida do autor, o que a torna mais instigante, pois, como afirma Fernando Paixão (1984): “[...] a matéria-prima do poeta é o sentimento”. (PAIXÃO, 1984, p.14). Nesse contexto, a poesia pode revelar o estado emocional ou lírico do poeta, quando se torna a “tradução do conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem”. (CANDIDO, 1996, p. 17).

O poema funciona de fato como uma “caixa de mil ressonâncias, onde pulsa cada fonema, cada palavra, cada frase, a fim de explorar e segurar nossos sentidos”. (CORTEZ e RODRIGUES, 2009, p. 60). Assim, os poetas apresentam novas interpretações da realidade a partir de suas obras, uma maneira diferente de ver o mundo é apresentada pelos olhos do artista, influenciado por seu contexto.

Araujo (2006) nos mostra a realidade social da época por meio de suas inquietações, estabelecendo uma ligação de suas vivencias e crenças pessoais com os anseios coletivos de toda uma sociedade. Partindo dessa vivência, podemos considerá-lo um poeta moderno, pois soube observar os andamentos da modernidade e empregá-los com criatividade em seus poemas, retratando a sociedade e seu povo de maneira ética e poética.

Dessa forma, podemos considerar que a obra *Os becos do homem* é uma obra engajada, por representar as dificuldades do homem em uma civilização que procura transformar o indivíduo em massa. Apresentando, também, traços das tensões da época, criando a imagem de um povo excluído de seus direitos sociais.

Sendo assim, o presente artigo busca enfatizar e relatar o social na obra de Jorge de Souza Araujo, evidenciando as tensões sociais importantes da época histórica em que os poemas foram escritos. Este trabalho realizou-se através de pesquisas bibliográficas que possibilitaram o conhecimento sobre a situação atual do tema. Para tanto, o estudo será realizado tendo como principais autores Antonio Candido (1996, 2000, 2009) e Benoît Denis (2002), entre outros, como Ignácio de Loyola Brandão (1994), Thomas Bonnici e

Lúcia Osana Zolin (2009). Ao iniciar o estudo da obra *Os becos do homem*, publicada em 1982, faz-se necessário, primeiramente, uma apresentação que enfoque os seus contextos de produção, sendo os mais relevantes para essa pesquisa: o contexto histórico, literário e social. A reflexão sobre tais questões será a base teórica e metodológica para análise dos corporas selecionados neste estudo.

CONTEXTO HISTÓRICO LITERÁRIO E SOCIAL EM QUE SE ENCONTRAM OS POEMAS DE JORGE DE SOUZA ARAUJO

O poema é provavelmente a mais antiga das formas literárias, pela qual a linguagem humana é utilizada com fins estéticos. Por meio do poema, tudo pode acontecer, dependendo da imaginação do autor com o leitor. Normalmente, os poemas são como um desabafo utilizado pelo poeta para relatar a sociedade e o comportamento do homem dentro de uma determinada época repleta de transformações, é impossível dissociar essa forma literária do contexto em que ela foi produzida.

Considerando o conceito utilizado por Marisa Silva (2009), no livro *Teoria Literária:* Abordagens históricas e tendências contemporâneas, uma obra de arte não é criada apenas a partir da vontade do artista, ela faz parte de um contexto maior de uma sociedade, de uma cultura. Nas palavras da pesquisadora,

> a literatura não é um fenômeno independente, nem a obra literária é criada apenas a partir da vontade e da inspiração do artista. Ela é criada dentro de um contexto, numa determinada língua, dentro de um determinado país e numa determinada época, onde se pensa de uma certamaneira, portanto, ela carrega em si as marcas desse contexto. (SILVA, 2009, p. 177).

A partir do estudo dessas marcas é possível conhecer a sociedade na qual o texto foi produzido, saber como ela se estruturava e quais eram os seus valores. Para Candido (2009, p. 35), uma obra é: “uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador”. Dessa maneira, a inserção dos elementos sociais em uma obra é imprescindível.

Nesse sentido, evidenciamos que o escritor Araujo utiliza-se dos fatores sociais e políticos para gerar seus poemas, isto é, sua obra é marcada pelos sofrimentos e angústias do homem inserido em uma sociedade que o exclui, um homem que sofre pelas repressões políticas, repressão da Ditadura Militar, pelo consumismo de uma sociedade sem voz, que luta pelos seus direitos, e que busca resgatar as forças potenciais desse homem clivado de desespero.

O livro *Os becos do homem* foi produzido durante todo um período de Ditadura Militar, desde o início dos anos 1970, em que uma série de características marcava o ofício de escrever. No início dos anos 70, conforme Brandão (1994, p. 178), mudanças marcantes

ocorreram na produção viva e ativa da literatura, ou seja, “surgiu nesse tempo uma literatura que, sendo feita com arte, tinha, no entanto, uma influência forte do jornalismo, do documentário, do depoimento, com os acontecimentos cotidianos se refletindo sobre a produção”. Nesse período, buscava-se retratar os fatos antes que se perdessem. Em vista disso, sobreveio um escritor novo, que descobriu o caminho da rua, que escrevia e também falava, “[...] falava-se essencialmente de política e da situação do Brasil”. (BRANDÃO, 1994, p. 179).

Surge nessa fase o realismo fantástico, que nascera da noção muito clara de que a realidade “era mais absurda que o próprio absurdo” (BRANDÃO, 1994, p. 176), os escritores ganharam maior liberdade na escrita e no rompimento de fronteiras. Porém, conforme Brandão (1994), ainda era necessário selecionar o material a ser publicado, porque a censura ainda se fazia presente e estipulava o que poderia ou não ser escrito, o que causava no escritor um sentimento de medo, de insegurança e uma ansiedade diante da máquina de escrever. Sobre esses acontecimentos Brandão (1994, p. 180) esclarece:

> Ao nos sentarmos, estávamos de antemão possuídos por dúvidas grandes: 1. Estou fazendo o que devo do modo como deve ser feito? 2. O que estou fazendo chegará ao público?. Assim, escrever era dor e sofrimento, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava passando em nossa época. Escrever nos fazia sentir participantes e ativos, apesar (sempre os paradoxos) do sentimento de exclusão, perseguição e marginalização.

Partindo dessa perspectiva, e influenciado pelo estilo dos autores dessa época, como Ferreira Gullar, que Araujo foi criando sua obra como meio de “praticar” o “terrorismo”, jogar uma bomba no poder que os sufocava, de brincar com as verdades. Assim, os poemas de Araujo sofreram, como as demais obras que surgiram entre os anos de 60 e 70, influências evidentes do meio, do caos econômico da época, da ditadura militar, da repressão política, aduzindo as marcas do “regime” e assumindo um papel de resistência e de crítica. Araujo, influenciado pelo contexto histórico literário e social da época, buscou, através de seus poemas, lutar pelo fim da ditadura no Brasil, e utilizou sua obra como sua maior aliada.

Portanto, o destaque aos elementos relativos ao contexto social de produção escrita e leitora da obra é essencial para a análise dos poemas de Araujo, e necessários para uma leitura crítica de sua obra. Observamos que o escritor aborda questões marcantes do período do modernismo, como as consequências da industrialização e as marcas relevantes no cotidiano das pessoas que passaram a sofrer uma verdadeira revolução com a supervalorização do progresso e da máquina.

É evidente, como afirma Candido (2000), que a medida do valor da obra é o seu conteúdo social, o que a torna boa ou ruim, assim, deve-se: “[...] analisar o conteúdo social da obra, geralmente, com base em motivos de ordem moral ou política [...], e deixar implícito que a arte deve ter um conteúdo desse tipo, e que esta é a medida do seu valor”. (CANDIDO, 2000, p. 19). Esse conteúdo social, tão importante do qual cita Candido

(2000), é o recurso principal que Araujo utiliza para sustentar seus poemas, o que torna sua obra instigante e, principalmente, a torna valiosa até hoje é a função de engajamento, muito perceptível em seus poemas, uma vez que o escritor situa sua obra socialmente, politicamente e ideologicamente, representando as mazelas sociais, fazendo com que sua literatura sirva para alertar o homem sobre a realidade vivida. Pois, conforme Candido (2000), uma obra literária se "nutre" da relação com o contexto sócio histórico, para, nos inumeráveis recursos estéticos, dar estilo à vida social e histórica da humanidade, portanto é impossível pensar no processo de formação de uma obra, sem engajá-la no contexto social em que está inserida, sem falar nas influencias que a sociedade produz sobre essa obra.

O que vamos perceber a seguir através dos pensamentos de Benoît Denis (2002) é a relação que liga obra e sociedade por meio da teoria de Antonio Candido (2000).

A FUNÇÃO DE ENGAJAMENTO E A RELAÇÃO ENTRE OBRA E SOCIEDADE

O poeta Jorge de Souza Araujo ousa transmitir em suas poesias a valorização do ser humano. Suas poesias são como uma luta em busca do sentindo das coisas, do sentido da própria vida e da literatura. Nessa perspectiva, o autor citado apresenta uma poesia engajada, ou seja, sua obra é alienada social e politicamente. Segundo o crítico francês Benoît Denis (2002, p. 10), considerando o conteúdo das obras literárias, no período francês que vai de Pascal a Sartre, uma obra engajada é aquela que tem compromisso ideológico e propõe ao leitor uma visão da realidade e do mundo, conforme o estudioso: "toda obra literária é em algum grau engajada, no sentido em que ela da forma e sentido ao real".

Partindo desse pressuposto, percebemos que a obra de Araujo, *Os becos do Homem*, pode ser definida como literatura engajada, pois apresenta uma preocupação política e social, uma poesia preocupada em abordar a realidade e as aspirações humanas, para Denis (2002, p. 10): "sempre existiu uma literatura de combate, preocupada em tomar parte nas controvérsias políticas ou religiosas". Ainda, conforme o crítico, falar de engajamento significa: "voltar a se interrogar sobre o alcance intelectual, social ou político de uma obra, sem algo mais precioso" (DENIS, 2002, p. 11).

A ideia de que a arte é engajada quando há uma tomada de posição concreta pode ser observada na poesia de Araujo, seus poemas transformam-se em arma de luta e resistência, por uma sociedade melhor, mais justa e humana, esse é o seu papel enquanto escritor, o qual pode ser confirmado através das palavras do crítico francês Denis (2002, p. 31):

> o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e sua reputação.

O escritor engajado utiliza a poesia como um instrumento de luta social, buscando

através de sua obra denunciar as desesperanças que atingem aos seres expostos a frágil realidade social do mundo. Segundo Denis (2002, p. 32), esse ato faz parte da relação do escritor com o mundo e a sociedade a qual pertence: "o ato ou atitude do intelectual, do artista que, tomando consciência do seu pertencimento à sociedade e ao mundo do seu tempo, renuncia a uma posição de simples espectador e coloca o seu pensamento e a sua arte a serviço de uma causa".

Denis (2002) nos mostra que para o escritor produzir uma obra literária engajada é necessário partir das influências ao seu pensamento, dramas e desesperos, essa influência invoca no escritor o desejo de posicionar-se, transmitindo-lhe a consciência de que não é possível ficar alheio, neutro, diante dos problemas sociais e políticos do seu tempo. Assim: "tratando-se de literatos e de literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social". (DENIS, 2002, p. 31). Isto é, o papel que a sociedade atribui à literatura e as interferências da mesma sobre essa literatura.

Sobre isso, tomamos como referência os pensamentos de outro crítico literário Antonio Candido (2000), que analisa o conteúdo social da arte tomando como base os motivos de ordem moral e política. Para o crítico, a produção de uma obra depende da ação do meio, como também do efeito que produz nos indivíduos que receberão esta obra, Candido (2000, p. 19) nos mostra que "[...] a arte depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais".

O estudioso considera necessário pensar, ainda, na influência exercida pelo meio social sobre a obra. Na perspectiva do crítico (2000), algumas das tendências mais vivas da estética moderna estudam que a obra de arte pode ser uma expressão da sociedade, não deixando de considerar quando ela está interessada nos problemas sociais. Nas palavras de Candido (2000, p. 18), "algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas".

Assim como Denis (2002), Candido (2000) acredita que não há obra de arte se não houver vida social, o que importa é o conjunto de fatores sociais que atuam sobre a formação da mesma. Para a criação da obra *Os becos do homem*, Araujo utilizou-se da visão de mundo, o que possibilitou que seus poemas causassem efeito sobre as massas leitoras que os absorvem. Sobre isso, Condido (2000, p. 15) corrobora que: "os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra".

Assim, a obra é um todo que se explica a si mesma, como um universo fechado, a obra é orgânica, mas não totalmente isolada do mundo. É possível afirmar, partindo dos pressupostos teóricos apresentados por Candido (2000) e Denis (2002), que a obra de

Araujo é engajada, porque o escritor entende que a poesia é reflexo de uma batalha por uma sociedade melhor, mais justa, mais humana. A literatura e a sociedade se convergem nos poemas de Araujo, fazendo com que a leitura de sua obra seja prazerosa e instigante, como veremos a seguir através da análise da vida de Araujo e de alguns poemas do livro *Os becos do homem*.

A VIDA DO POETA JORGE DE SOUZA ARAUJO E A ANÁLISE DE SEUS POEMAS

Jorge de Souza Araujo é baiano, nasceu em 07 de janeiro de 1947 na cidade de Baixa Grande na Bahia. Fez o curso primário na cidade natal, transferindo-se em fins de 1960 para o sul da Bahia, cumpriu o ginasial em Itabuna e o colegial em Ilhéus e salvador. Licenciou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia de Itabuna (1972), unidade hoje integrada à Universidade Estadual de Santa Cruz, é mestre e Doutor em letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendendo a dissertação "O idioma poético afro-nordestino de Jorge de Lima" e a tese "Perfil do Leitor Colonial". Militou em rádio, teatro e no jornalismo impresso. Como estudioso de literatura, pronunciou conferências por todo o país, em cursos, oficinas, seminários e congressos. Declara-se ainda um professor universitário de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Literatura Brasileira.

Araujo inicia sua fase poética escrevendo poemas para duas antologias: "Poesia moderna da região do cacau, 1977" e "12 poetas grapiúnas, 1979", mas foi a partir de 1970, durante o período de ditadura Militar no Brasil, que teve sua estreia marcante no contexto da poesia brasileira, elaborando sua primeira coletânea individual *Os becos do homem*. Sua experiência de vida contribuiu para a formação de sua obra, como José Maurício Gomes de Almeida expõe no Jornal *O globo 1982*, cujo texto está inserido na capa de apresentação do livro de Araujo:

> Tendo passado os anos decisivos de sua formação nas terras do cacau, no sul da Bahia, Jorge de Souza Araujo vai, já adulto, participar da vida nos grandes centros. A experiência do adolescente interiorano, conjugada ao choque provocado pelo contato com o mundo complexo e traumatizante da moderna civilização urbano-industrial, encontra-se na raiz mesma de sua poesia, [...] demonstra aguda consciência da solidão e da perda de substância humana que rondam, ameaçadoramente, o cotidiano do homem, numa civilização que endeusa a máquina e procura transformar o indivíduo em massa. (ALMEIDA, 2006, p. 12).

A poesia de Araujo é uma poesia moderna, que consegue estabelecer uma ligação entre suas vivências e crenças pessoais, como também os anseios coletivos de uma sociedade. Normalmente, em poemas modernistas, como aborda Cortez e Rodrigues (2009), a poesia moderna era marcada pela ausência de metrificação, os escritores faziam um aproveitamento poético da linguagem cotidiana e utilizavam o verso livre, sem rimas, o

que poderia causar um estranhamento para o leitor, acostumado com a poesia tradicional. Assim: "o gosto do prosaico e o vezo do coloquialismo levam a uma espécie de esvaziamento figurativo, ao desprezo pela rima, pela métrica. O leitor impaciente, acostumado com a poesia tradicional, dirá logo que isso não é poesia". (CORTEZ e RODRIGUES, 2009, p. 61). Vejamos essas características da poesia moderna com mais vagar, tomando o poema "Datum" de Jorge de Souza Araujo:

> E se de repente
> me fosse dada
> a sentença da vida
> e da morte
> eu escolheria
> ficar na terra
> cheirando a terra
> comendo a terra
> vivendo a terra
> em sangue
> em seiva
> em salva
> e mel (ou fel)
> (ARAUJO, 2006, p. 30)

Como abordado anteriormente, as poesias de Araujo representam, de forma clara, certos problemas do cotidiano humano, esse poema Datum, embora curto, porque possui apenas treze versos, possui como tema os impasses da decisão humano como, por exemplo: "vida x morte". Partindo do título "Datum", que possui origem Latina e significa "dado, detalhe", é possível perceber que esse detalhe é a essência do poema, pois o eu-lírico[3] está diante de uma decisão inabalável, o da escolha perante um questionamento: "o que escolher, a vida na terra, ou a morte?". Apesar disso, Araujo trás essa aflição como um simples "detalhe" da vida e uma escolha fácil de ser decidida.

Nos primeiros versos, o eu-lírico expõe: "e se de repente/me fosse dada/ a sentença da vida e da morte/", o emprego da conjunção aditiva "e" serve para introduzir um fato do qual depende algo, "e se de repente", ilustrando algo que não estava determinado a acontecer, mas que de repente tornou-se evidente, um questionamento que o eu-lírico faz a ele mesmo, pois não encontramos o sinal de interrogação, então verso não pode ser visto como uma pergunta e sim uma reflexão do próprio Araujo, que o leitor poderá interpretá-la a si mesmo.

Araujo, ao utilizar o substantivo feminino "sentença", antes das palavras vida e morte, busca apresentá-las como uma decisão, que não sabemos quando vai aparecer,

3 É importante lembrar que não é o próprio autor que se expressa no poema, mas sim um "eu poético" ou "eu lírico". Essa voz, criada pelo poeta, apresenta as reflexões, sentimentos, sensações e emoções de um sujeito fictício, e o discurso é em primeira pessoa, como o nome sugere.

mas, ao aparecer de repente, o eu-lírico apresenta-a facilmente, ao revelar a sua escolha: “eu escolheria ficar na terra”. Diante disso, mesmo perante as dificuldades existentes, a decisão parece ter sido tomada: precisa viver, continuar na terra, resistir, pois a terra, é a sua essência, sua seiva.

Ao utilizar a palavra “salva”, Araujo faz uma evidência à saudação oficial, manifestada por tiros de artilharia, o que nos leva a entender sua relação com a vida, mesmo que esta não se apresente apenas pura e doce como o “mel”. A escolha do eu-lírico está clara, permanecer na terra, apesar das dificuldades, dos problemas, da amargura, ódio, como o próprio poeta menciona por meio do uso da palavra “fel”.

Ao final do poema, pensando no conjunto de informações, podemos dizer que o poema abriga uma intenção, um sentimento: o de esperança, principalmente para aquele leitor que pensa na morte como a única solução para seus problemas. Problemas esses, que causam tantas inquietações à vida das pessoas, principalmente na época em que Araujo “gerou” suas poesias, em que os acontecimentos políticos e sociais estavam em constantes transformações. Há, na obra, uma correspondência imediata com o Brasil pós 1964. Araujo foi perseguido pelo regime, em virtude de seu posicionamento político, porém seus poemas não deixaram transparecer uma experiência isolada, mas a experiência de um coletivo, de uma multidão. Era um tempo de ânsias e de expectativas, como se percebe no poema “Leitura de Jornal”:

> Inquieto-me hoje
> assim como ontem
> e amanhã de forma igual
> por essa multidão de sombras nos assuntos
> dos jornais
> sem pouso nem porto certo
> E se me arruíno e me intimido
> e se me dou violenta surra moral
> devo estourar os miolos
> jogar-me da ponte sobre o mar
> antes de virar a folha
> dos assuntos dos jornais?
> De mal a mal
> na última paginado primeiro caderno
> dos assuntos dos jornais
> desta terça-feira dia tal do ano tal
> encontro algumas alternativas (enfim!)
> o flamengo tem tudo para sagrar-se
> campeão de nossas sempiternas esperanças.
> (ARAUJO, 2006 p. 33).

Os versos de Araujo mostram-se sempre em 1ª pessoa, o eu-lírico fala em nome de

um povo esquecido e oprimido. A forma de organização do poema "Leitura de Jornal" revela despojamento, o poeta passa a denunciar a mídia e o jornal, pois eles evidenciam toda a tragédia humana e os conflitos da sociedade.

O eu-lírico encontra-se desorientado, por isso opta por um vocabulário mais "chulo": "devo estourar os miolos/jogar-me da ponte sobre o mar...", pelo verso livre (assim com em todos os seus poemas), pela sátira e pela ironia quando na última página do jornal, cansado de encontrar notícias desagradáveis, encontra a única notícia que poderá repercutir a "sempiterna[4]" notícia de um time de futebol: "O flamengo tem tudo para sagrar-se campeão de nossas sempiternas esperanças". Ao empregar o adjetivo "sempiterno", antes do substantivo "esperança", Araujo nos mostra que a esperança perdura eternamente e apesar dos problemas políticos da época, se mantém invariável e constante.

Essa angústia do eu-lírico a "espera de um tempo em que os grilhões da ditadura seriam quebrados, pois não existiam grandes motivos para se animar com os rumos da abertura política no país". (FELICÍSSIMO, s.d) pode ser evidenciado no poema "Presságio":

> Tempo haverá em que o medo
> será artigo de quinta categoria
> nas prateleiras do esquecimento
> Então nos despediremos
> da exatamência deste vil
> relógio do tempo
> a que nos vendemos hoje
>
> e cruzaremos fartos de coragens
> a fronteira doida do imenso vale
> de nossa solidão
> no exercício enfim da liberdade.
> (ARAUJO, 2006, p. 42).

É possível perceber nas três estrofes do poema que apesar de tanta luta, de tanto medo e sofrimento produzido em nome da liberdade, o homem não se sente livre, pois diante das amarras invisíveis que sustentam seu viver, ainda é pequeno e frágil, sofrendo com as repressões políticas e sociais que o atingem. Aquilo pelo qual o homem passou através da ditadura permanece em sua lembrança, apresentando-se em forma de medo: "Tempo haverá em que o medo/ será artigo se quinta categoria/ nas prateleiras do esquecimento". Esses fragmentos de medo estão assentados na angústia da memória da sociedade, embora marcados pela lembrança, continuam inflamando o que se tenta esquecer e não se consegue.

Mesmo o homem esquecendo-se de todo o cotidiano sofrido, e apesar das mudanças sofridas pela sociedade, existe hoje reflexos daquele tempo, um mundo problemático em

4 Característica do que persiste, do que se mantém ou se conserva, para sempre - que é eterno.

que questões como a miséria e a fome ainda sobrevêm. A presença daqueles que não “reparavam”, nos problemas sociais, também ganhou destaque nos poemas do autor citado, como evidenciamos nos versos de “Reflexo”:

> Morrem homens como ratos
> e tomas aí teu café com torradas
> e geleia
> após noite mal dormida
> prazeres da carne e do malte
>
> Que veia aberta
> te sangrará um dia e te dirá
> onde estás que não te reparas?
>
> Em sangue em fel em pus
> te vês um dia
> Os sucessos desse dia
> com quem repartir?
> (ARAUJO, 2006, p. 70).

Jorge nos diz de forma triste e profética, utilizando uma metáfora figurada, que: “Morrem homens como ratos”, o que é lamentável, quando a maioria dos “outros” preocupa-se consigo mesmo, aproveitando os prazeres da vida: “E tomas aí teu café com torradas/ e geleia/após noites mal dormidas/prazeres da carne e do malte”. Neste poema, Araujo faz uma equiparação entre o homem moderno e as cidades do século XX, apesar das cidades terem se modificado muito no último século, melhorando a qualidade de vida de muitas pessoas, a maioria da população pobre e continua obducta em “becos”, enquanto outra parte se omite perante a realidade.

Nos poemas analisados anteriormente percebemos ainda uma ideologia, isto é, um posicionamento do poeta Araujo diante da realidade e das aspirações humanas. Nessa perspectiva, o meio é denunciado, o social é engajado às questões políticas dos problemas da distribuição não igualitária de bens, daqueles que detém o poder e possuem condições para “tomar café com torradas e geleia” enquanto homens vivem em becos, sem voz diante à sociedade. O eu-lírico nos apresenta a ideia de um amplo engajamento, que varia ao longo do tempo, mas com um eixo norteador reflexivo, composto pelo compromisso com a ação revolucionária, chamando atenção para a realidade calcada pela miséria, pela fome, pela desilusão e pelas injustiças sociais.

Além desse compromisso com as classes sociais observados na análise do poema “Reflexos”, Araujo (2006), em outro poema, apresenta uma crítica à televisão, visto que na década de 60 e 70 ocorreram vários questionamentos a respeito do novo veículo, que controlava a opinião pública e uniformizava as culturas populares. Essas e outras críticas

podem ser observadas em “Poeminha invariável”:

> Este é o mundo colorido
> de todos os circos
> todos os horrores
> todos os tumores
> lindo, lido, visto, ouvido
> este é o mundo dolorido
> da tv a cores
> (ARAUJO, 2006, p. 102).

A forma de organização do poema acima, escrito em apenas uma estrofe, revela despojamento, os problemas da televisão são indicados sucessivamente: “de todos os circos/todos os horrores/todos os tumores/”, o que resulta no efeito poético. A televisão nessa época começava a se expandir, invadindo os lares, conquistando pessoas, passando a ser o principal veículo de comunicação, prevalecendo sobre os jornais e o rádio, por isso Araujo traz o verso “lindo, lido, visto, ouvido”, fazendo referência a esse “mundo colorido” e as dimensões que ele alcança.

Há uma correspondência imediata com as vivências subjetivas de Araujo (2006), o poeta utiliza-se dos versos para ilustrar a realidade presente quando aborda questões tão evidentes de uma época, mais precisamente dos anos 60 aos anos 70, período de intensos movimentos políticos e ideológicos, em que a sociedade era influenciada por lutas políticas, controlada pelo novo veículo televisivo e pela classe dominante que possuía o poder sobre a comunicação. Essa realidade torna-se explícita nos últimos versos de “Poeminha invariável”: “Este é o mundo dolorido/da tv a cores/”. Nesses versos, ao empregar, no sentido figurado, a expressão, “mundo dolorido”, o poeta expõe a questão da influência negativa da televisão sobre o homem, deixando implícito o grande número de informações omitidas e distorcidas que chegavam à sociedade, fazendo as pessoas acreditarem em um “mundo colorido”, que talvez não existisse.

Nesse contexto percebemos, a partir dos poemas estudados, que Araujo procura revelar as mazelas da sociedade por meio de uma obra engajada politica e socialmente. Dessa maneira, os fatores sociais desempenham um papel importante na construção da estrutura de sua obra. Conforme Candido (2000, p. 06), “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Isso pode ser observado durante a leitura da obra de Araujo (2006), que utiliza a realidade específica de uma época, a realidade Nacional, no auge da ditadura militar, como eixo-norteador da constituição (interna) de seus poemas, engajando-os sempre ao momento presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, objetivamos mostrar como a poesia de Araujo (2006) apresenta o humano numa situação de confronto na sociedade contemporânea. Por meio das falas, dos enigmas, os seres são apresentados, os mortos e sobreviventes são evidenciados, e Araujo constrói o “debate sobre a poesia em si mesma e seu papel ante a ameaça de mecanização do homem, hoje submetido aos rigores de um capitalismo desastroso, que promove a miséria da violência e a violência da miséria”. (ARAUJO, 2006, p.151).

O escritor utiliza a poesia como uma ferramenta de protesto contra a desumanização característica do universo capitalista. Para isso, Araujo (2006) opta por um vocabulário mais simples, pelo verso livre, pela pontuação não usual, pela sátira e pela ironia, o que faz a sua obra ser um misto de fantasia e de realismo do drama social humano.

Araujo (2006) procura mostrar também, ao trazer a vivência do mundo de um povo para dentro do contexto de sua obra, a veracidade social permeada por constantes modificações, que nos possibilita refletir sobre a formação do indivíduo social do mundo contemporâneo imerso em uma sociedade “enferma”. Essas questões podem ser ilustradas a partir da utilização de palavras como medo, esquecimento, individualismo, liberdade, solidão, mundo dolorido, moralidade, morte, vida, sofrimento, angústia, repressão, ambição, poder, que aparecem inúmeras vezes no decorrer da obra.

A literatura e a sociedade estão completamente relacionadas na poesia de Araujo (2006), pois o poeta perpassa por vários acontecimentos vivenciados na época em que os poemas foram gerados, as angústias e esperanças durante a ditadura militar, os meios de comunicação e a massificação. Por tanto, não é possível desvincular os poemas do escritor baiano às suas próprias experiências de vida, bem como é inegável que sua obra derivou, em todos os momentos, das ações dos fatores do meio, dos fatores externos, isto é, do contexto histórico e social em que os versos foram escritos.

Para Candido (2000), esse é o efeito social da arte, uma vez que ela depende da ação de fatores do meio, “que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepções do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. (CANDIDO, 2000, p.19).

Constatamos, ao final, que a poesia de Araujo (2006) apresenta-se com uma função de engajamento social, refletindo o sentido da vida moderna. Esse engajamento é evidenciado através de seus versos que trazem à tona questões sociais cotidianas, causadoras da fragilização do ser humano perdido e solitário.

Jorge de Souza Araujo mostra na sua poética todo esse engajamento, em um movimento que vai e vem, assim como é o cotidiano, numa construção literária com profundo sentido de compreensão do mundo moderno. Engajada, esta poesia é a poesia da coragem, “a de assumir até o chamado mau gosto a força de por a nu as fraquezas dos nossos becos. Há que conhecê-los, a esses becos, explorá-los. É o que faz Araujo (2006);

e com ele farão isso também seus leitores." (HOUAISS, 1979, p. 12).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Poesia que assume a "marca suja da vida". In: ARAUJO, Jorge de Souza. *Os becos do homem*. 2. ed. Itabuna: ViaLitterarum, 2006, p. 12.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Os becos do Homem*. 2. ed. Itabuna: ViaLitterarum, 2006.

BRANDÃO. Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI. Saúl. (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. p.176-180.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

______. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*, 1750-1880. 12. ed. Rio de Janeiro: FAPESP, 2009.

______. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia, p. 50-92. In: BONNICI, Thomaz; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento:* de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002.

FELICÍSSIMO, Gustavo. Os becos do homem, de Jorge de Souza Araújo. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/o/os_becos_do_homem> Acesso em 02 de Jan. 2019.

HOUAISS, Antônio. 1979. In: ARAUJO, Jorge de Souza. *Os becos do homem*. 2. ed. Itabuna: ViaLitterarum, 2006.p. 12.

PAIXÃO, Fernando. *O Que É Poesia*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1984. p.14.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICI, Thomaz; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009. p.177-188.

CAPÍTULO 2

GUERRA CIVIL, SONHOS E ANCESTRALIDADES NA LITERATURA MOÇAMBICANA: DECIFRANDO A "TERRA SONÂMBULA" DE MIA COUTO

Data de aceite: 01/03/2022

Diego Romerito Braga Barbosa
Graduado em História e Mestre em Ensino na Educação Básica
pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Vitória, ES
http://lattes.cnpq.br/8542047445201149
https://orcid.org/0000-0002-1887-4449

RESUMO: Por via da interdisciplinaridade entre História e Literatura, analisa o romance *Terra Sonâmbula*, de autoria do escritor moçambicano Mia Couto, em sua potencialidade documental historiográfica, buscando argumentos nos recentes estudos desenvolvidos sobre a literatura produzida nos países africanos de língua portuguesa, entre o período de surgimento dos movimentos protonacionalistas e anticolonialistas no pós Segunda Guerra Mundial até o final do século XX, no qual se destacam sucessivos conflitos bélicos internos.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra civil moçambicana; Mia Couto; Terra Sonâmbula (romance).

CIVIL WAR, DREAMS AND ANCESTRALITIES IN MOZAMBICAN LITERATURE: DECIPHERING MIA COUTO'S "SLEEPWALKING LAND"

ABSTRACT: Through the interdisciplinarity between History and Literature, it analyzes the novel *Sleepwalking Land*, by the mozambican writer Mia Couto, in its historiographical documentary potential, seeking arguments in recent studies developed about the literature produced in Portuguese-speaking African countries, between the period of emergence of protonationalist and anticolonial movements after World War II until the end of the 20th century, in which successive internal war conflicts stand out.

KEYWORDS: Mozambican civil war; Mia Couto; Sleepwalking Land (novel).

INTRODUÇÃO

As literaturas ficcionais produzidas por autores africanos na atualidade constituem poderosos documentos históricos a respeito dos processos colonialistas neste continente e de muitas infelicidades decorrentes do processo exploratório, no qual as nações imperialistas da Europa civilizada repartiram África no intuito de possibilizar e facilitar a expansão do capitalismo industrial a partir da segunda metade do século XIX.

Seja pelo desacordo entre as nações imperialistas industrializadas ou pela persistência lusitana, a manutenção dos territórios coloniais portugueses no contexto neocolonial dos séculos XIX e XX, resultou na existência de diversos estados modernos e outros territórios cujos nativos são falantes de língua portuguesa ou de variantes lusófonas internacionalmente reconhecidas:

> A língua ocupa oficialmente 10,7 milhões de km2, está presente na América, África, Europa e Ásia – nesta ordem em termos demolinguísticos – e tem de 221 a 245 milhões de falantes como primeira ou como segunda língua em variados graus de proficiência, número que cresce em velocidade moderada, com grandes variações entre os continentes: crescimento baixo na Europa e na Ásia, médio na América do Sul e grande na África Meridional, hoje já está o maior polo de crescimento vegetativo do idioma e que chegará a 2060, pelas previsões atuais, a 90 milhões de falantes de português, entre Angola e Moçambique (OLIVEIRA, 2013, p. 441).

No interior dessa comunidade linguística, as trocas culturais e literárias tomaram maiores dimensões nas últimas quatro décadas, durante os conflitos anticolonialistas e os movimentos de afirmação das culturas nacionais nos países africanos de língua portuguesa. O Brasil forneceu, então, muitas referências simbólicas para esses países por via da música, do futebol e da literatura, como afirma Mia Couto: "Descobríamos essa nação num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil – tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio" (COUTO, 2011, p. 65).

Todavia, tal relação não parece ser unilateral, pois à medida que a produção literária luso africana chega ao Brasil, de maneira contínua e crescente desde a década de 1960, na fruição de sua leitura que tomamos contato com uma ancestralidade que desconhecíamos, ou julgávamos desconhecer. No ambiente diegético da prosa luso africana que tomamos contato com o colonialismo, e com o reconhecer-se fruto de um processo colonial cujas estruturas sociais, econômicas e raciais de dominação seguem configurando a sociedade brasileira até a atualidade, como afirmou Laura Cavalcante Padilha em sua introdução ao estudo da ancestralidade na literatura angolana:

> "É deste lugar, Brasil, e deste tempo, fim do século XX e início, já agora, do XXI, que procuro ver a ficção angolana, o seu trajeto para a independência, a reafirmação de sua diferença, enfim, a sua luta contra as armadilhas do discurso do colonizador que se caracteriza por ser um discurso de achatamento e, quase sempre, de uma profunda intransigência cultural." (PADILHA, 2007, p. 19).

Conhecer as vozes que compõem o discurso emancipador nos desperta a vontade de compreendê-lo, muito mais do que explicá-lo, e esse é o objetivo deste trabalho. Ao nos debruçarmos sobre o romance *Terra Sonâmbula* do escritor moçambicano Mia Couto, publicado em Lisboa em 1992, ano em que tem fim o conflito armado interno iniciado 1976, seguimos desejosos de compreender os diversos elementos que compõe uma literatura que apresenta um país no qual "[...] pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir." (COUTO, 2007, p. 09). A guerra e os conflitos sociais, culturais e políticos ganham espaço nessa ficção "e se vão transformando em páginas da terra" (COUTO, 2007, p. 204), dando-nos acesso a essa realidade.

Localizar a obra *Terra Sonâmbula* de Mia Couto em seu ambiente de produção nos remete à problemática exposta por Deleuze-Guattari de ingressar na obra do consagrado escritor judeu-tcheco Franz Kafka: "Como entrar na obra de Kafka? Trata-se de um rizoma, de uma toca [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 07). O caminho traçado pelos autores para a compreensão de Kafka nos leva a um conceito que muitos estudiosos da literatura africana visitam, mesmo que de passagem: a *literatura menor*. Tal literatura seria a que uma minoria produz em uma língua maior e que se caracterizaria, primeiramente, por uma forte desterritorialização linguística, cuja condição da escrita é explicitada pelos autores:

> [...] Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura [...]. A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distancia irredutível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva, que fala uma língua afastada das massas [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

O lugar da língua portuguesa para o escritor africano é uma problemática que remete a meados do século XX, quando surgem os primeiros movimentos literários nacionalistas, cuja afirmação da identidade nacional passa pela valorização das culturas tradicionais que o processo colonial caracterizava como "não cultura". Tais movimentos literários fizeram contraponto com uma literatura realizada anteriormente, que seguia o padrão estético do português convertido em uma literatura que valorizava as características exóticas locais.

A ruptura evidencia "a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros, mas por exemplos nacionais anteriores" (CANDIDO, 1987, *apud* PADILHA, 2007, p. 20). Laura de Cavalcante Padilha, ao tratar do processo de formação da identidade literária angolana afirma:

> [...] É nesse momento que se firmam as bases do estrangeirismo dessa literatura, como bem assinala Pires Laranjeira, ao mostrar que, ao libertar-se "do seu significado de fetiche turístico e cartaz ilusoriamente localista", a literatura angolana resgata a especificidade de sua diferença: "pela mistura plurilinguística, pelo preenchimento mnemônico dos espaços imaginários e oníricos dos leitores desapropriados de ***ser*** e de ***pátria***" [...] (PADILHA, 2007, p. 20).

A ruptura das barreiras linguísticas também é evocada por Mia Couto em um de seus ensaios:

> O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem (COUTO, 2011, p. 24).

Essa pluralidade idiomática proposta por Mia Couto seria a superação das agressões sofridas pelos processos coloniais das quais fala Albert Memmi:

> No conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é

> humilhada, esmagada. E esse desprezo, objetivamente fundado, acaba por impor-se ao colonizado. De modo próprio, põe-se a afastar essa língua enferma, a escondê-la dos olhos dos estrangeiros e não parecer à vontade senão com a língua do colonizador. Em resumo, o bilinguismo colonial não é nem uma ***diglossia***, onde coexiste, um idioma popular e uma língua purista, pertencentes ambos ao mesmo universo afetivo, nem uma simples riqueza poliglota, que se beneficia de um teclado suplementar porém relativamente neutro; é um ***drama linguístico.***" (1977, p. 97).

A mimetização intencional do português metropolitano às línguas originárias africanas, sobretudo como faziam os escritores africanos nos anos de libertação, consistia também em uma postura de rebeldia e de "transgressão organizada", como propõe Jurema de Oliveira:

> Na literatura, a possibilidade de transgredir está ligada à ruptura dos padrões linguísticos consagrados e sacralizados pela norma culta e pela norma dos valores canônicos a tradicionais estabelecidos por gerações de teóricos de épocas passadas, ou melhor, anteriores à geração dos escritores. Estes, tendo em mente os movimentos sociais em constante transformação, optam por retratar ficcionalmente um cotidiano de transgressões diversificadas (OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Tais perspectivas complementam as características que Gilles Deleuze e Félix Guattari enumeram às *literaturas menores*, que seria o fator político a dimensionar a vida de cada personagem, sendo que cada personagem ganha também dimensão política. A terceira característica seria o valor coletivo do discurso. Em uma literatura menor, "[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária; é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27).

Encontraremos tais elementos de maneira mais explícita, observando atentamente o texto que nos propomos analisar e que estão presentes na fala do próprio Mia Couto: "Esse percurso de guerras e dramas fez-se de materiais humanos sublimes de histórias individuais e coletivas profundamente inspiradoras. São essas vozes que disputam rosto e eco nas páginas dos meus livros" (Jornal de Letras, 2007, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 14).

"Terra Sonâmbula" estrutura-se em torno da jornada de Tuahir e Muidinga, que é contada ao leitor por um narrador onisciente externo e cujos capítulos funcionam como pequenos contos, em que cada episódio outras personagens surgem ou situações inusitadas ocorrem, tangenciando as "características do romance de formação" (FONSECA; CURY, 2008, p. 30).

O destino do garoto Muidinga e do velho Tuahir é incerto, fogem de um campo de deslocados por insistência de Muidinga, que deseja encontrar seus pais e redescobrir seu passado, uma vez que perdeu toda a memória em decorrência de uma doença que quase o levou à morte. Ao avistar um ônibus/ autocarro/ machimbombo queimado, repleto

de cadáveres igualmente carbonizados, vítimas de algum bando armado, Tuahir sugere tomarem o ônibus por moradia: “Os bandos se vierem, nós fingimos que estamos mortos. Faz conta falecemos junto com o machimbombo” (COUTO, 2007, p. 11).

A jornada de Muidinga é um caminho da morte para a vida no contexto da guerra, onde o aprendizado será uma constante, por meio dos conselhos de seu tutor, o velho Tuahir e pelas personagens que eles cruzam cada vez que a terra caminha sob a estrada morta:

> À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.” (COUTO, 2007, p. 99).

A cada capítulo do livro segue-se um subcapítulo que consiste nos Cadernos de Kindzu, que são relatos confessionais, narrados em primeira pessoa e que contam a trajetória de Kindzu, desde seu mundo familiar nos tempos da Independência, a desestruturação de sua aldeia e de sua família com o avanço da guerra civil e sua jornada épica pelo país em guerra com o intuito de tornar-se um *naparama*, guerreiro sagrado tradicional, que poria fim à guerra.

A relação de Muidinga com os cadernos de Kindzu é o fio de condução da história. Os cadernos “gatafunhados com letras incertas” encontrados na mala do jovem morto a tiros encontrado ao lado do ônibus queimado é que permitem a Muidinga sua primeira e mais importante autodescoberta: a de que era capaz de ler. “[...] Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura” (COUTO, 2007, p. 13).

Muidinga, que só havia conhecido uma terra onde “[...] o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem de morte [...]” (COUTO, 2007, p. 09) pode regressar alguns anos antes e através da narração de Kindzu conhecer um mundo que não mais existia, assim como acompanhar todas as “esperas e sofrências” de seu interlocutor onírico. A cada caderno, Kindzu ensinava Muidinga o ato de sonhar e este, por meio do ato ancestral da contação, reensinava ao velho Tuahir. Isso que resultava no deslocamento da paisagem, sem que eles saíssem do lugar, além de ser essa a função maior dos escritos de Kindzu, como fica explícito em seu diálogo com o fantasma de seu pai, aprender a sonhar durante a guerra:

> - O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?
>
> - Eu quero voltar; estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...
>
> - O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
>
> - Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.

> - E alguém vai ler isso?
>
> - Talvez.
>
> - É bom assim: ensinar alguém a sonhar.
>
> - Mas pai, o que passa com esta nossa terra?
>
> - Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar. (...) É que a vida não gosta de sofrer. A terra anda procurar dentro de cada uma pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz de conta ela é uma costureira dos sonhos. (COUTO, 2007, p. 182).

As presenças de elementos oníricos, surreais, fantásticos e místicos estão presentes a todo o momento da obra de Mia Couto: o fantasma do velho Taímo, que persegue o filho Kindzu; o fantasma do português Romão Pinto, que retorna para retomar os negócios financeiros; as mortes extraordinárias do "fazedor de rios", Nhamataca, e do "semeador de pessoas", Siqueleto; a aparição do anão tchóti, além de inúmeras outras aparições, transes e transmutações que permeiam as narrativas de *Terra Sonâmbula*.

A relação com o fantástico na literatura de Couto está diretamente conectada com a mitologia ancestral e popular, e que remetem ato de tradicional da contação de história, compondo uma "fala ficcional *griotizada* e *griotizante*" (PADILHA, 2007, p. 175, grifo da autora). Todavia, tais elementos literários também se vinculam à presença do *insólito* na literatura e arte atuais, como verifica Jurema de Oliveira:

> "A base onde repousam os pressupostos teóricos da tendência da arte atual reside na falência temporária dos movimentos políticos concomitantemente de massa, de centro e daqueles de vanguarda. Desta forma, as imagens sólitas estão desfeitas. O desequilíbrio da sociedade, do mundo real repercute, em consequência, na literatura e na arte em geral. As experiências não sólitas, anormais, incomuns da esfera pública tornam-se eventos para a esfera artística e encontra, na configuração poética, o espaço profícuo para a representação do insólito banalizado na vida diária." (OLIVEIRA, 2009, p. 20).

Partindo do contexto que sofreu mais de um século de violência física e simbólica exercida pelo empreendimento colonialista da segunda fase do capitalismo industrial, sucedidos pela guerra anticolonial e pela infindável guerra civil, o autor encontrará na literatura uma forma não apenas de unir a tradição ancestral e lúdica vitimada, como também encontrará no *insólito* a possibilidade de representar ficcionalmente ou até mesmo suspender, da maneira possível, a condição real e generalizada de violação, que o geógrafo Milton Santos caracterizará como *violência estrutural*, algo inerente ao processo de globalização:

> A nosso ver, a violência estrutural resulta da presença e das manifestações conjuntas, nessa era da globalização, do dinheiro em estado puro, da competitividade em estado puro e da potência em estado puro, cuja associação conduz à emergência de novos totalitarismos e permite pensar que vivemos numa época de globalitarismo muito mais que de globalização (SANTOS, 2011, p. 55).

A opção de Mia Couto pela "suspenção" da realidade por via do onírico, que já está sugerido no próprio título da obra, *Terra S*onâmbula, além de marca expressivamente o enredo da narrativa e as falas das personagens, como observamos em Kindzu – "Nem sei pai. Escrevo conforme vou sonhando" (COUTO, 2007, p. 182) – e nas epígrafes que fazem referência direta ao próprio texto (COUTO, 2007, p. 05):

> *Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitado pela fantasia do sonho.* (Crença dos habitantes de Matimati)
>
> *O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.* (Fala de Tuahir)

Filho de portugueses perseguidos e exilados pela ditadura salazarista em Portugal, Mia Couto nasce na cidade moçambicana de Beira no ano de 1955 e ainda muito jovem participou dos enfrentamentos bélicos anticoloniais como jornalista. Durante constituição do Estado nacional pela FRELIMO, chega a participar da delegação moçambicana a Cuba, ao lado do presidente Samora Machel (FONSECA; CURY, 2008) e do grupo que compõe o hino nacional moçambicano. Em diversas falas Mia Couto considera a condição de fronteira que é ser um escritor africano e branco, que utiliza a língua do colonizador para escrever literatura em um país cuja tradição cultural banto da oralidade é o maior traço.

Na escrita de Mia Couto, os discursos do autor confundem-se com as vozes da coletividade agredida pelas guerras. Se o autor é branco, filho de portugueses expulsos da terra natal, através de personagens pretos e pretas, nativos, assimilados ou não, mas que utilizam a língua desterritorializada do colonizador, o autor se reterritorializa, não como português, mas por via da ancestralidade moçambicana autóctone. No último sonho de Kindzu, no qual o *nganga*, feiticeiro da aldeia e guardador das tradições, é que conduz as multidões para a construção de um novo mundo, emerge também a voz de uma geração que sonhou a independência e construção de um Moçambique livre:

> Foi então que vi avançar um enorme grupo de pessoas, pobres, embrulhadas me cascas e fiapos. Eram centenas de centenas. Foram-me enchendo o sono. À frente seguia o feiticeiro da minha aldeia. Envergava sarapilheira encardida, cujos farrapos poeiravam pelo chão. O adivinho olhou a terra como se dele dependesse o destino do universo. Pesava nos seus olhos a gravíssima decisão de criar um outro dia (COUTO, 2007, p. 200).

Terezinha Taborda Moreira afirma ser a ancestralidade, sobretudo por via da oralidade, uma "percepção cósmica e filosófica" presente nessas literaturas, tonando-se agentes de um movimento constante que une passado, presente e futuro:

> No texto, voz e letra se combinam para formar um texto-corpo colocado em forma de ato e palavra em ligação íntima. Nele, os eventos se submetem a um processo contínuo de transformação e deslocamento. Nele, ainda, voz e

> letra recriam esse que constitui um dos mais relevantes aspectos da visão de mundo africana: a ancestralidade (MOREIRA, 2005, p. 59).

No *Primeiro caderno de Kindzu*, Mia Couto alegoriza a ancestralidade através da família do jovem narrador. O pai, velho Taímo, homem simples, pescador, que sempre contava histórias para os filhos, histórias que "[...] faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo [...]" (COUTO, 2007, p. 15). Portador da tradição, "[...] Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma [...]" (COUTO, 2007, p. 16). Nesse encontro das tradições, costumes, interpretações de sonhos, narração de histórias que Taímo representa, emerge a figura tradicional do *griot*:

> Na festa do prazer coletivo da narração oral, principalmente entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do griot, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra sua mais forte aliada [...] (PADILHA, 2007, p. 35).

Da boca de Taímo saíam também sabedorias tradicionais sobre a fartura: "[...] vida boa, aconselhava ele, é chupar manga sem descascar o fruto [...]" (COUTO, 2007, p. 15); sobre a morte "[...] seu conceito era de que a morte nos apanha deitados sobre a moleza de uma esteira. Leito dele era o puro chão, lugar onde a chuva também gosta de deitar [...]" (COUTO, 2007, p.16); e com a chegada da guerra, sobre a situação de miséria que se instaurava: "Todos nós afundávamos, menos meu pai. Ele saudava a nossa condição dizendo: a pobreza é a nossa maior defesa. [...] Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas." (COUTO, 2007, p. 17).

A utilização do provérbio no texto literário estabelece uma relação direta com saber comum, logo com a autoridade da tradição, uma vez que é a fala externa ao texto emitindo juízos de valor tradicionais em relação direta com o texto literário. Para Terezinha Taborda Moreira:

> [...] o provérbio poderia atuar como elemento de ligação entre o texto e o extratexto. Como tal, o provérbio implicaria em uma instituição social, a qual, por sua vez, implica uma situação de enunciação convencionalmente definida: a função pragmática do provérbio [...] (MOREIRA, 2005, p. 115).

Essa literatura retrata ainda a força de uma tradição que ultrapassa as relações entre vivos, estando os mortos em constante interação direta com os viventes. Após a morte do velho Taímo e da desagregação familiar, quando Kindzu é impelido pelo desejo de abandonar seu lugar de origem, onde sua mãe ainda guarda os preceitos rituais do esposo falecido, Taímo aparece em sonho a Kindzu e o condena a ser assombrado por seu espírito caso saísse daquela terra, declarando-lhe inimizade. Ponto esse em que se revela a herança deixada a Kindzu por seu pai e cuja finalidade principal é a manutenção de uma corrente que visa a sobrevivência da própria tradição. A finalidade da jornada deve

sempre ser o retorno ao originário. Tal ideia está expressa como no diálogo de Kindzu com o fantasma de seu pai, cujo desfecho é:

> - O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?
>
> - Eu quero voltar; estou cansado. Eu agora sei **quem és**, me ajude a voltar... (COUTO, 2007, p. 182, grifo nosso).

O vínculo de aprendizagem entre o novo e o velho é ininterrupto, como afirma Padilha: "O novo e o velho, juntos e interativamente articulados, eis uma vez mais reatualizada, no corpo do novo discurso, a imagem fundadora [...]" (COUTO, 2007, p. 179).

No ato invasivo de penetração da cultura europeia por meio do processo colonial, desqualifica-se as formas de comunicação e perpetuação histórica e cultural da "tradição oral" estabelecendo como crivo um referencial externo – a escrita – criando o "analfabeto" donde antes não havia e assim, um novo "fundamento para rebaixar o outro" (CALVET, 2011, p. 124). No âmbito das produções simbólicas,

> É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) [...] (BOURDIEU, 2000, p. 11).

O simples fato de Kindzu dominar as letras já o aproximava de outro universo, o universo do dominador. A relação que se cria com essa dialética da dominação e a violência simbólica dela resultante se expressa no termo que o personagem Antoninho utiliza para tratar Kindzu, "patrão", mesmo sendo ambos da mesma aldeia e tendo a mesma origem social. Antoninho guarda em si a tradição, o provérbio, e o ódio contra a violência da dominação que colocou seu povo em condição servil:

> – *Não esqueças, patrão. A riqueza é como o sal: só serve para temperar.*
>
> Patrão. Aquele moço teimava em chamar-me assim. Em sua boca aquele termo surgia como ofensa, um cuspe azedo. Mostrava que, apesar de meus modos assimilados, eu pertencia à sua raça. Um dia iria pagar por ter traído *essa condição* (COUTO, 2007, p. 109, grifo nosso).

Se o processo de assimilação da cultura colonial transborda o estamento dos *assimilados* atingindo, sobretudo as gerações mais jovens, como vimos anteriormente, é no diálogo entre o velho e o novo que a ancestralidade não se extingue, reafirmando-se, mesmo que remodelado:

> O novo e o velho, juntos e interativamente articulados, eis uma vez mais reatualizada, do corpo do novo discurso, a imagem fundadora. Restabelece-se a antiga dialogia, mas com outras implicações ideológicas, como o momento de reconstrução exige. Já não é mais possível afirmar o velho pelo velho, acriticamente, pois este velho se faz também outro, pelo processo de transformação pelo qual o novo o recria, além de ser por ele moldado (PADILHA, 2007, p. 179).

Retornamos aqui à imagem agregadora e ancestral da contação de histórias ao redor de uma fogueira. Forma milenar pela qual *griots* transmitiram com sacralidade e autoridade centenas de anos de história do seu povo, tradições, *missossos* e manutenção da memória coletiva, mas que se vê reinventada pela realidade que se apresenta.

O menino Muidinga é quem conta as histórias ao ancião Tuahir, quando lê os cadernos de memórias e sonhos encontrados ao lado do corpo de seu autor, morto pelos bandos e pela guerra, mas que seguia vivo nos escritos, que Mia Couto compara a um mar onde se pode navegar em infinitas fantasias:

> As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo quebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor da carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do mundo inteiro." (COUTO, 2007, p. 196).

Terra Sonâmbula aponta para o passado e o futuro de seu país, que, no contexto de escrita da obra literária em questão, vivia os últimos dias da guerra civil que se arrastou por duas décadas. A água, substância que torna possível a vida, dá lugar à terra devastada pela morte. O mar, que banha a terra moçambicana e une esta à Europa do colonizador, à Ásia dos imigrantes, às Américas livres do imaginário do autor.

CONCLUSÃO

Observamos, portanto, que as literaturas dos países africanos de língua portuguesa surgida em meados do século XX e cuja consolidação nas décadas seguintes é de notável percepção e reconhecimento a nível internacional, constituem campo fértil para exploração historiográfica interdisciplinar, uma vez que estabelecem constante diálogo com seus antecedentes históricos, criando no discurso literário, um discurso histórico, político e coletivo, estabelecendo constante diálogo entre ancestralidade e contemporaneidade, como observamos no romance *Terra Sonâmbula*.

Em uma temática cujos estudos e reflexões vem sendo ampliados em esforços conjuntos de pesquisadores oriundos de diversos países de língua portuguesa e, portanto, no qual Brasil e Moçambique estão envolvidos em constantes trocas e desenvolvimento de laços políticos, culturais e acadêmicos movidos pelas relações históricas do passado colonial, escravidão e herança linguística e cultural lusitana que se manifestam de diversas maneiras em mimetizações que compõem nossas respectivas culturas nacionais

Dessa maneira damos um passo rumo a novas óticas sociais e ampliamos nossas percepções históricas e existenciais por via de um conhecimento e de uma linguagem na qual ao ato solitário de produção e propagação do conhecimento pela via escrita-leitura, cruza-se com via dialógica, na qual a vivência e a relação direta com a alteridade ocupam

lugar de primazia.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz (Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CALVET, Luis-Jean. **Tradição oral & tradição escrita**. Tradução de Waldemar Ferreira Netto e Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

__________. **E se Obama fosse africano?**: e outras interinvenções. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

FONSECA, Maria Nazareth S.; CURY, Maria Zilda F. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MEMMI, Alberto. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Editora PUCMinas; Edições Horta Grande Ltda., 2005.

OLIVEIRA, Gilvan Müller de. **Política linguística e internacionalização**: a língua portuguesa no mundo globalizado do século XXI. Trabalhos em linguística aplicada, v. 52, p. 409-433, 2013.

OLIVEIRA, Jurema J. de. **Violência e Violação**: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras. Luanda: União dos Escritores Angolano / UEA, 2006.

___________. **No limite entre a memória e a história**: a poesia. Luanda: União dos Escritores Angolano / UEA, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de janeiro: Record, 2011.

CAPÍTULO 3

CARTAS ENTRE AMIGOS: UM RELATO LITERÁRIO

Data de aceite: 01/03/2022

Juliana de Lima Lapera Batista
Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Guarulhos
http://lattes.cnpq.br/1630089423275938

RESUMO: A carta de Pero Vaz de Caminha foi escrita no período das Grandes Navegações, em que pessoas se arriscavam e buscavam novas terras, enfrentavam monstros, escorbuto e principalmente a saudade de seus lares. Nesta época Portugal não conseguia manter o comércio com as Índias, por isso buscou novos horizontes. Os espanhóis chegaram até à América Central e nosso querido Brasil foi "descoberto" pelos amigos lusitanos, mas como qualquer novo fato, não poderia passar em branco por isso era muito importante relatar tudo isso em "diários de bordo", ou até mesmo escrever cartas homéricas.
PALAVRAS-CHAVE: Historia, Brasil.

RESUMEN: La carta de Pero Vaz de Caminha fue escrita en la época de las Grandes Navegaciones, cuando la gente se arriesgaba y buscaba nuevas tierras, se enfrentaba a monstruos, escorbuto y, sobre todo, nostalgia. En este momento, Portugal no podía mantener el comercio con las Indias, por lo que buscó nuevos horizontes. Los españoles llegaron a Centroamérica y nuestro querido Brasil fue "descubierto" por amigos portugueses, pero como cualquier dato nuevo, no podía pasar desapercibido, por lo que era muy importante reportar todo esto en "cuadernos de bitácora", o incluso escribir cartas Homerics. .
PALABRAS CLAVE: Historia, Brasil.

A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA E LITERÁRIA

A carta de Pero Vaz de Caminha foi escrita no período das Grandes Navegações, em que pessoas se arriscavam e buscavam novas terras, enfrentavam monstros, escorbuto e principalmente a saudade de seus lares. Nesta época Portugal não conseguia manter o comércio com as Índias, por isso buscou novos horizontes. Os espanhóis chegaram até à América Central e nosso querido Brasil foi "descoberto" pelos amigos lusitanos, mas como qualquer novo fato, não poderia passar em branco por isso era muito importante relatar tudo isso em "diários de bordo", ou até mesmo escrever cartas homéricas.

No século XVI, diversos viajantes europeus estiveram no Brasil e registraram suas impressões. Esses viajantes do período foram portugueses e religiosos (Pero Vaz de Caminha, Pero Lopes de Souza, Gabriel Soares de Sousa, Pero de Magalhães. Gândavo, Ambrósio Fernandes Brandão, Fernão Cardiro, Simão de Vasconcelos, Antônio Vieira, João Antônio Andreoni (Antonil) etc.) enviados com a incumbência de catequizar os índios. Destacaram-se os padres jesuítas Manuel da

Nóbrega e José de Anchieta, cujas obras são de capital importância para o desenvolvimento da vida colonial, assim como os viajantes alemães (Hans Staden) e franceses (Jean de Léry / André Thevet / Claude d´Abbeville). Os escritos produzidos no século XVI- depoimentos e relatos de viagem, informes em torno de condições da Colônia, descrições da natureza, descrições de povos nativos, roteiros náuticos, relatos de naufrágios, autos para a catequese dos indígenas- concebidos sob a forma de cartas, tratados, crônicas e diários – até epopeias com assunto local serviram como fonte. Inclusive muitas telas foram inspiradoras para esse projeto, como por exemplo a Primeira Missa, a qual foi usada como paradigma para a análise dos documentos da época.

Alfredo Bosi (1994, p.14) afirma:

> O que para nossa história significou uma autêntica certidão de nascimento, a carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, dando notícia da terra achada, insere-se em um gênero copiosamente representado durante o século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viagens. Espírito observador, ingenuidade (no sentido de um realismo sem pregas) e uma transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval: eis os caracteres que saltam à primeira leitura da Carta e dão sua medida como documento histórico. Descrevendo os índios: "A feição deles é serem pardos maneiras d´avermelhados de bons rostos e bons narizes bem feitos. Andam nus sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas e estão acerca disso com tanta inocência como têm de mostra o rosto."

Os textos de informação visam passar conteúdos sobre um lugar, pessoas ou até mesmo situações. A carta de Pero Vaz de caminha tem como objetivos nos passar uma visão histórica e literária a respeito da descoberta de um novo país. A mesma além de nos mostrar a visão maravilhada de um estrangeiro vendo um paraíso terrestre pela primeira vez, nos apresenta uma linguagem que há muito não é usada pelos nossos irmãos portugueses. Para Bosi (1994, p.13)

> Os primeiros escritos da nossa vida documentam precisamente a instauração do processo: são informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro. Enquanto a informação, não pertencem à categoria do literário, mas à pura crônica histórica e, por isso, há quem os omita por escrúpulo estético (José Veríssimo, por exemplo, na sua História da Literatura Brasileira). No entanto, a pré-história das nossas letras interessa como reflexo da visão do mundo e da linguagem nos legaram nossos primeiros observadores.

O modelo de texto utilizado na carta de Pero Vaz de Caminha é algo que existe desde a Grécia antiga, como podemos observar neste texto:

> Gênero que remonta a Heródoto, e que fez estação definitiva em Marco Pólo, a narrativa de viagem é substrato nada ingênuo, que se presta para propósitos muito bem definidos. A carta de Caminha não foge à regra; pelo contrário, a comprova, e o faz de modo muito bem engendrado. Perspectiva bem convencional insere o documento de Caminha no gênero de literatura de catálogo e de ***exaltação dos recursos da terra prometida*** (COUTINHO, 1976, p. 79).

Por outro lado, na provocativa passagem de instigante pensador de nossa história cultural, a carta de Caminha protagoniza três finalidades muito claras: a) promove a filiação do Brasil à formação portuguesa; b) mantém a hegemonia da oligarquia lusa sobre minorias étnicas aqui encontradas, e para aqui posteriormente deslocadas; c) impõe visão do Brasil como uma utopia (KOTHE, 1997, p. 199). Concomitantemente engendra documento cartorial justificativo de posse (e de propriedade), nos exatos contornos da tradição romanística que se vivia no ocidente, potencializada pelos bartolistas, e no caso identificada pelo princípio do *uti possidetis,* centro do Tratado de Madrid, de 1750, documento que nos garantiu terras além da linha de Tordesilhas, Obra de uso comum, de autoria de Alfredo Bosi, participa da formatação do cânone festivo, embora, reconheça-se, de forma um pouco mais discreta:

> O que para a nossa história significou uma autêntica certidão de nascimento, a Carta de Caminha a D. Manuel, dando notícia da terra achada, insere-se em um gênero copiosamente representado durante o século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viagens. Espírito observador, ingenuidade (no sentido de um realismo sem pregas) e uma transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval: eis os caracteres que saltam à primeira leitura da Carta e dão sua medida como documento histórico (...) A conclusão é edificante (...) (BOSI, 2006, p. 14-15).

As cartas fazem parte dos registros históricos de uma sociedade e não poderia ser diferente ao tratar da produção de dois grandes escritores modernistas: Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, que trocaram cartas por cinquenta anos e dessa forma temos um panorama de um movimento literário que marcou a história de nosso país.

Bandeira considerava as cartas de grande valor artístico e intelectual, assim como é percebido nesse fragmento:

> [...] para você arte é criação emotiva. Estou de acordo. Que é que eu procuro, lendo? Gozo da inteligência. Ora, quando eu leio um capítulo de física, procuro também gozo da inteligência e o consigo. Física não é arte. Logo, por você encontrar gozo da inteligência numa carta, não pode dizer que carta é arte. Poderá sê-lo quando houver "criação emotiva". Um capítulo de física pode gerar emoção, mas esta será de caráter científico. Há uma emoção específica própria da arte e ela deriva da criação ou recriação de vida. (22 de outubro de 1926)

Percebemos que as cartas são consideradas algo que transmite emoção, o sentimento de quem escreve com foco no destinatário, pensando na informação a ser levada ao mesmo.

De acordo com Haroche-Bouzinac (2016)[1] "a imagem que faz da carta um "espelho da alma" provém da mais antiga retórica. Presente na segunda epístola de Paulo aos Coríntios, foi amplamente usada na literatura patrística." Assim, quando nos expressamos através de missivas colocamos muito do que pensamos, sentimos e esperamos enquanto transmissores de informações.

---

1 Haroche-Bouzinac, Geneviève.Escritas Epistolares/Geneviève Haroche-Bouzinac; tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016. (pag.143)

Essa foi uma das primeiras cartas trocadas durante vários anos, nas quais eles expunham suas experiências a respeito das suas escritas e se colocavam a respeito do que o outro fazia.

Como nesse trecho fazendo comentários sobre o livro Libertinagem:

> "Libertinagem" está um mimo. Dá imediatamente a ideia que presidiu à sua imprimagem (não gosto de escrever impressão, porque é ambíguo): uma reprise tipográfica da "Cinza das Horas". Você fez bem em não se suicidar, de preferir publicar o livro. Desta vez, a sua participação lírica na poesia moderna não aparece avizinhando com velhas cousas parnasianas, como sucedeu com o "Ritmo Dissoluto" nas "Poesias" [...].

Essa carta é de 29 de junho de 1930 e mostra o caráter crítico que Ribeiro Couto costumava dar às missivas destinadas à Manuel Bandeira. Há misto de admiração e busca por aumentar o seu repertório literário através da escrita de seu grande amigo e representante do Modernismo Brasileiro.

Em 1930 Ribeiro Couto estava escrevendo o romance ***A cabocla*** e busca se expressar a respeito do assunto, dessa forma Manuel Bandeira sugere ao amigo que ele leia romance inglês ***Contraponto de Aldous Huxley*** (1928):

> Procure aí o romance inglês POINT COUNTER POINT de Aldous Huxley. É um volume de mais de 500 p. Admirável! Admirável! É nesse processo de contraponto que você tem que escrever os seus romances. Não seria imitação porque já é o processo que v. emprega nos seus melhores contos. Não sei se v. sabe que contraponto é o desenvolvimento de várias melodias sobrepostas. Nesse romance há vários temas como amor, morte, trabalho literário analisado pelo romancista em temperamentos e situações diversas. Os tipos são muitos, bem característicos e todos bem desenhados; tem uma realidade de conhecidos da gente, não se esquecem mais. (26.01.30)

Quando ele usa o advérbio aí para se referir ao fato de Ribeiro Couto estar em Paris como auxiliar de Consulado, assim há toda uma preocupação em tentar estimular o amigo para a pesquisa através de uma obra de renome.

Em dado momento Manuel Bandeira faz uma crítica um tanto ácida ao fato de Couto escrever sobre assunto tão exótico: uma personagem que não parecia tão interessante para o nobre colega, como percebemos nesse fragmento:

> ...Na minha última carta não dei impressões da Cabocla. Ainda não é o grande romance. Uma novela, extenso conto. Técnica ótima. Quanto ao fundo, não é um pouco sentimental, patriótica, intencionalmente moralista aquela ideia da nossa cabocla? Não era assim que v. sentia em Campos do Jordão e Pouso Alto. Lembro-me ainda do que v. dizia a respeito da mulher do Negrão. Lembro-me também de uma cabocla que havia aqui ao Curvelo. Mostrei-lhe um dia a v. me confessou que tinha horror até físico ao tipo caboclo. Por isso fiquei surpreendido com a reviravolta.

Há também um pequeno comentário sobre a escolha do gênero e uma crítica construtiva sobre a técnica.

Nas missivas percebemos uma troca de sugestões e muitos interesses comuns, como nos dois casos acima em que ambos buscam auxiliar um ao outro no que se refere à escrita literária, na qual os dois estão inseridos.

Segundo A-J. Greimas ([2]1988) "Toda correspondência oferece-se a quem quiser analisá-la como uma encruzilhada de problemas linguísticos, históricos, ideológicos."

Dessa forma, as cartas de Couto e Bandeira tem como característica a questão ideológica de cada escritor. As correspondências de ambos esbarram em críticas apimentadas, conselhos fraternos, digamos um misto de entendimentos e desavenças, lembram muito as correspondências entre Mario de Andrade e Manuel Bandeira, em que percebemos a inquietude que gerava as críticas de Couto às obras de Andrade, talvez um duelo de egos como no texto abaixo:

> "Não tem sujeito que consegue me irritar mais Couto desespera... É o pior crítico do mundo quando critica alguém na verdade se observa a si mesmo. Diz que gosta de Paulicéia, mas o gosto que tem por Paulicéia me irrita. Não compreendeu absolutamente o meu livro. O que o comove lá dentro são uns detalhes ocasionais, umas notinhas rápidas, umas pequinices de cor local de observação de psicologia pequininninha, rolas da Normal, garoa, ora sebo! Nunca neguei o valor dessas coisas de vida cotidiana você sabe bem disso, uma menina da Escola Normal é uma coisa tão enorme! Tão enorme, não, é uma coisa tão comovente, nem isso, é uma coisa que também pode ser objeto de lirismo e estupendo mas fazer disso a única possibilidade de lirismo me parece duma curteza de sensibilidade enorme. O Couto é assim. É a sensibilidade mais curta que eu conheço... É um pândego delicioso, a delícia da pimenta que arde, é ruim mas a gente continua comendo pimenta. Isso: o Ribeiro Couto me parece mais especiaria do que um alimento, que você me diz dessa observação?"[3]

Independentemente de qualquer crítica, as correspondências têm um caráter extremamente fecundo para a literatura brasileira e para os estudos epistolares, não devemos esquecer que estamos nos referindo a dois grandes estudiosos e que essa troca de experiências sejam elas pessoais ou literárias trouxeram consequências positivas para discussões posteriores.

De acordo com Haroche-Bouzinac[4] (2016) para uma correspondência realmente durar é necessário um interlocutor à altura, temos nesse caso " uma aliança de duas qualidades", onde temos um "destinatário forte e amigo" .Podemos então afirmar que ambos se colocam no mesmo patamar de importância e como é afirmado" sua opinião jamais é temida ". Isso é válido porque percebemos uma preocupação cada vez maior de criação e de busca em superar o outro e a si mesmo.

O movimento modernista foi muito importante para as produções desses dois

2 A.J.Greimas, " Introduction" à La Lettre.Approuches Sémiotiques, Actes du vi.Colloque Interdisciplinaire, em Collaboration avec l`Association Suisse de Sémiotique, Friburgo,Éditions Universitares, 1988.

3 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 31 de maio de 1925. In: Correspondência.
Mário de Andrade & Manuel Bandeira, op.cit., p. 212. Ou ainda, nessa carta de 3 de maio de 1926

4 Haroche-Bouzinac, Geneviève.Escritas Epistolares/Geneviève Haroche-Bouzinac; tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016.(121)

escritores e o imediatismo proveniente desse período foi bem interessante para que surgissem cada vez mais inovações que antes eram impensáveis, tendo sempre na memória que a Semana de Arte Moderna causou um impacto que rendeu frutos durante vários anos, refletindo em nossas posições atuais sobre o que é cultura, literatura e brasilidade.

Dessa forma, podemos concluir que desde da carta de Pero Vaz de Caminha até as missivas trocadas por Manuel Bandeira e Ribeiro Couto há um panorama histórico e literário de duas épocas, Pero Vaz cria uma espécie de carta propaganda de uma nova terra, por outro lado os dois grandes escritores modernistas primam pelas questões de nossa terra refletidas em suas obras como uma maneira declarar ao mundo por meio de suas produções toda uma ideologia própria do Movimento Modernista.

REFERÊNCIAS

A.J.Greimas, **“ Introduction” à La Lettre.Approuches Sémiotiques, Actes du vi.Colloque Interdisciplinaire,** em Collaboration avec l`Association Suisse de Sémiotique, Friburgo,Éditions Universitares, 1988.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994

Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 31 de maio de 1925. In: **Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira,** op.cit., p. 212. Ou ainda, nessa carta de 3 de maio de 1926> Acesso em 07 de janeiro de 2018

Casagrande, Rosângela Fonseca. **Análise da Correspondência entre Manuel bandeira e Ribeiro Couto. ile:///C:/Users/Juliana%20Lapera/Desktop/PUC-%20CARTAS.pdf> A**cesso em 07 de janeiro de 2018

CASTRO, S. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português linguagens**. São Paulo: Saraiva, 2010

COUTINHO, Afrânio. À luz de uma teoria estética da história da **literatura.**2009. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/coutinho.html

Haroche-Bouzinac, Geneviève.**Escritas Epistolares/Geneviève Haroche-Bouzinac**; tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016

CAPÍTULO 4

JOSÉ DE ALENCAR: O POLÍTICO NATO

Data de aceite: 01/03/2022

Juliana de Lima Lapera Batista
Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Guarulhos
http://lattes.cnpq.br/1630089423275938

Valéria Caraça Camargo
USP-São Paulo
http://lattes.cnpq.br/3061120428156485

RESUMO: José de Alencar sempre se mostrou extremamente crítico e refletiu isso em suas obras, logo após a Guerra do Paraguai, usando o pseudônimo de Erasmo, começou a escrever cartas, assim dessa forma estava instaurada uma coletânea de missivas que criticaria de forma veemente o reinado de D.Pedro II, assim como tentaria modificar a idiossincrasia tão comum ao povo brasileiro, que de acordo com ele mostrava-se "apolitizado" não por vontade própria, mas por decisões superiores que na verdade seriam imposições para que a situação de anestesia coletiva continuasse. Erasmo (Alencar) transformou suas cartas em uma espécie de Ágora do século XIX, onde de certa forma assuntos eram colocados em pauta para que pessoas daquele século e dos outros que viriam pudessem analisar a situação vigente e fazer um paralelo com o processo de construção de uma nação, em outras palavras realmente buscar essa nossa brasilidade tão almejada por Alencar, que sempre lutou de forma apaixonada pela busca de nossa identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cartas, historias.

JOSÉ DE ALENCAR: THE NATO POLITICIAN

RESUMEN: José de Alencar siempre ha sido sumamente crítico y así lo refleja en sus obras, justo después de la Guerra del Paraguay, utilizando el seudónimo de Erasmo, comenzó a escribir cartas, creando así una colección de misivas que criticaría con vehemencia el reinado de D. Pedro II. , además de intentar cambiar la idiosincrasia tan común al pueblo brasileño, que, según él, se mostró "apolitizado" no por su propia voluntad, sino por decisiones superiores que en realidad serían imposiciones para la situación de anestesia colectiva. para continuar. Erasmo (Alencar) transformó sus cartas en una especie de Ágora del siglo XIX, donde, de alguna manera, se pusieron temas en la agenda para que personas de ese siglo y otras que vendrían pudieran analizar la situación actual y hacer un paralelo con el proceso. de construcción de una nación, es decir, buscar realmente esa brasileña nuestra tan deseada por Alencar, que siempre ha luchado con pasión por la búsqueda de nuestra identidad.

PALABRAS CLAVE: Cartas, historias.

CARVALHO, JOSÉ MURILO DE (2009). *CARTAS DE ERASMO/JOSÉ DE ALENCAR*. RIO DE JANEIRO, ABL

José de Alencar sempre se mostrou extremamente crítico e refletiu isso em suas obras, logo após a Guerra do Paraguai, usando o pseudônimo de Erasmo, começou a escrever

cartas, assim dessa forma estava instaurada uma coletânea de missivas que criticaria de forma veemente o reinado de D.Pedro II, assim como tentaria modificar a idiossincrasia tão comum ao povo brasileiro, que de acordo com ele mostrava-se “apolitizado” não por vontade própria, mas por decisões superiores que na verdade seriam imposições para que a situação de anestesia coletiva continuasse. Erasmo (Alencar) transformou suas cartas em uma espécie de Ágora do século XIX, onde de certa forma assuntos eram colocados em pauta para que pessoas daquele século e dos outros que viriam pudessem analisar a situação vigente e fazer um paralelo com o processo de construção de uma nação, em outras palavras realmente buscar essa nossa brasilidade tão almejada por Alencar, que sempre lutou de forma apaixonada pela busca de nossa identidade.

O volume “*Cartas de Erasmo / José de Alencar”,* organizado por José Murilo de Carvalho[1], para a Academia Brasileira de Letras, resultou de larga pesquisa acerca da obra política de José de Alencar, reunindo em um mesmo corpus, as cartas escritas sob o pseudônimo de Erasmo, destinadas ao povo, ao Visconde de Itaboraí, ao Marques de Olinda e ao Imperador. São estas últimas que interessarão para a análise deste trabalho.

Escritas entre os anos de 1865 a 1868, as cartas que foram inicialmente publicadas em folhetins semanais, vendidos em livrarias ou nas ruas, tinham como destinatário o Imperador, porém por serem abertas à população fomentavam um debate acerca da situação política em que se encontrava o país. Era uma forma de difundir ideias, sem ser considerado agressivo, como seria um panfleto ou um tratado. Nelas, encontra-se presente a preocupação do autor em aconselhar o chefe de Estado, para que acabe com as crises políticas e transforme o país em uma grande nação.

O projeto nacionalista de Alencar é tão evidente em suas missivas como em sua obra literária, com participação política ativa, sendo filho de senador do Império, e ele mesmo ocupando diversos cargos em sua carreira política, o escritor ocupava-se desde a defesa de uma liberdade linguística do português brasileiro até às polêmicas em relação a assuntos literários e governistas.

Considerado um dos maiores representantes da vertente Indigenista do Romantismo brasileiro, José de Alencar buscou dar a este movimento características singulares em relação ao Romantismo Europeu, enquanto neste último houve um escapismo da realidade e um retorno à época medieval, como forma de resgatar valores morais, no Brasil, este sentimento deu-se na valorização da natureza e na figura do índio, que representaria o ser humano em estágio puro.

Tal valorização de nosso habitante primitivo também pode ser explicada pelo fato de que o país havia passado pela independência recente, estando ainda em processo de formação da nação. Um nacionalismo latente impulsava resgatar o que seria especificamente brasileiro. Desta forma, o índio representava não apenas o passado, mas também o diferencial em relação à metrópole, muito embora seja um índio idealizado, que

1 CARVALHO, José Murilo de (2009). *Cartas de Erasmo/José de Alencar*. Rio de Janeiro, ABL

encarnava os mesmos ideais do cavaleiro medieval, era sua figura e a natureza exuberante que nos distinguia como nação perante as demais. Sua trilogia de obras indigenistas *O Guarani, Iracema* e *Ubirajara*, conseguiram mais que contar parte da formação de nossa história, também criaram personagens que entraram para o imaginário coletivo, como Iracema, Peri e Ceci, fazendo até hoje parte de nossa cultura.

As primeiras polêmicas relacionadas ao tema do índio deram-se em 1856, quando do surgimento do poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, Alencar publicara cartas destinadas à critica de tal obra, por considerá-la ultrapassada e indigna de retratar a grandiosidade do fato, nisto é possível verificar suas acepções a cerca do assunto, e que podem ser consideradas como sua poética, pois tais conceitos seriam usados na criação de Iracema. A polêmica gerada com tais cartas, deu-se também pelo fato do autor do referido poema ser considerado o preferido do Imperador.

O embate com o Imperador acirrou-se quando ocorreu a publicação das cartas destinadas a ele, aconselhando-o em relação às questões mais pertinentes da época: a guerra do Paraguai e a abolição da escravidão. Nas cartas vê-se clara a posição conservadora do escritor que julga necessária a escravidão para o desenvolvimento do país, e uma certa defesa do absolutismo, pois crê que D. Pedro II deve centralizar os poderes, por isso incita o monarca a tomar para si a salvação da nação e legitima-o como o único capaz de tal feito. O nacionalismo se vê presente já na primeira carta, onde ressalta a importância do Imperador como condutor dos novos tempos, e reconhece a importância de D. Pedro I, para a libertação do país, porém como este era português, não caberia nessa nova fase.

> "Quando o ciúme de origem atingiu a sua maior intensidade, D. Pedro I, português de nascimento, deixou de ser um monarca, para tornar-se um obstáculo, uma anomalia. A mais veemente das paixões populares, o patriotismo, sublevou-se contra o princípio estrangeiro encarnado na sua pessoa. (...)
>
> Esta situação não é a do Sr. D. Pedro II, felizmente para o Brasil. Americano, como seu povo, com ele nascido neste solo abençoado, cresceram ambos ao influxo das mesmas crenças e das mesmas ideias. Não existe, pois, neste reinado o germe das invencíveis repulsões, que operam o divórcio entre o monarca e a nação. " (p.255)

O escritor ressalta o fato de o Imperador ter nascido no Brasil, o que faria de D. Pedro II o primeiro monarca legitimamente brasileiro. Como se o rei se assemelhasse a Moacir, filho de Iracema, o primeiro mestiço, que por ter nascido nestas terras, é responsável por seu futuro.

Porém, os elogios ao líder da nação limitam-se a sua origem, no que diz respeito aos demais assuntos políticos, Erasmo é implacável em suas posições e segue o lema *Nemini cedo,* não cedo a ninguém, provocando desentendimentos em inúmeras outras questões, como nas relacionadas à guerra.

Em 13 de novembro de 1864, o território do Mato Grosso é invadido em toda a sua extensão, inclusive o presidente daquela província sofreu os reflexos desse ato. Exatamente, um mês depois, as estratégias e as operações de guerra se iniciam de forma incessante.

Quando o conflito acaba (1870), Dom Pedro II era um velho cansado, com cabelos brancos e que padecia ao ver os reflexos de acontecimento tão dantesco e cruel.

Nesse período conturbado (17 de novembro de 1871) segundo Menezes [2](1946), quando o país já tinha despertado da ilusão de ver prontamente a luta, assim surge uma série de cartas ao Imperador, num total de 10, que levavam a assinatura de Erasmo (pseudônimo), o mais interessante é destacar o papel de D. Pedro II, que costumava saboreá-las a cada linha, dessa forma o público também se deliciava com cada uma delas.

Em suas primeiras missivas Alencar (Erasmo) critica a anestesia em que a maioria da população se encontrava depois desse conflito:

> "O Brasil passa neste momento um transe bem doloroso. Se a rotação dos estados tem seus dias e suas noites, nós chegamos já às sombras crepusculares de uma tarde medonha; os pródromos da tormenta são sinistros; a calma podre da opinião assusta os espíritos mais intrépidos. Um publicista, tão robusto no raciocínio, quanto profundo na observação, Montesquieu1, deixou escritas estas palavras: "A desgraça de uma república é a carência de luta; sucede isso quando corrompem o povo; ele torna-se frio e se afeiçoa ao dinheiro; mas perde o gosto aos negócios. Sem interesse pelo governo e pelo que lhe propõem espera tranquilamente o salário. " (Esp. das Leis – Liv. 2.o, cap. 2.º). Quem não sente a presença desse grave e terrível sintoma de corrupção, na infeliz atualidade, em que tudo se merca e barateia, voto, honra e reputação? "[3]

Vivemos uma guerra que deixou um saldo de 300 mil mortos entre civis e militares e mais uma vez estávamos tentando juntar pedaços, dentro de uma nação que vivia mais um capítulo negro em sua história.

D. Pedro foi aclamado como grande herói da Guerra do Paraguai e Alencar o critica indagando: "Por que serieis herói em Uruguaiana, onde não se feriu batalha, nem celebrou vitória? ".

As cartas dependem de um contexto histórico, por isso essa relação politizada exagerada de Alencar (Erasmo), segundo Philippe Lejeune a carta depende de fatores ligados a motivações históricas, tudo influi no conteúdo e na forma da mensagem enviada[4].

Em sua segunda carta há fortes indícios de reclamação quanto à política brasileira, afirmando que a mesma " corrompe a nação".

> Sabeis, Senhor, onde hoje se encontra vosso povo, aquele mesmo povo entusiasta que fez a Independência, a Abdicação e a Maioridade? Nas audiências dos ministros, nas casas dos patronos de maior voga, à porta

2 MENEZES, Raimundo de**. José de Alencar**. São Paulo: Livraria Martins, 1946. (Pag. 240 e 241)

3 CARVALHO, José Murilo de. **Cartas de Erasmo ao Imperador.** Academia Brasileira de Letras, 2009.

4 Philippe Lejeune. Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975, pp. 315-316. [Edição brasileira: O Pacto Autobiográfico: de Rosseau à Internet. Trad.Jovita Maria Gernheim Noronha, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008

> da matriz, onde se arremata a eleição em hasta pública. Se aí não estiver, é porque forma o cortejo de alguma leviana donzela trajada à militar ou aplaude com frenesi as chocarrices da farsa e as corridas de circo. (MENEZES, Raimundo de**. José de Alencar**. São Paulo: Livraria Martins, 1946)

Alencar compara a falta de perspectiva dos brasileiros em relação ao princípio do pão e circo muito utilizado pelos romanos, assim como nos tempos atuais, muitos acontecimentos políticos eram manipulados, ou seja, o poder popular era utilizado quando era interessante para a classe dominante.

Na carta VI Erasmo (Alencar) faz referência a falta de educação política do povo brasileiro que é destacado nesse fragmento:

> “O povo não luta, pois, na república senão consigo mesmo, com as paixões próprias, que os tribunos costumam explorar em proveito seu e detrimento da pátria. Grécia e Roma foram republicanas; mas o governo misto que Tácito1 e Cícero2 declararam impossível na antiguidade só pode realizar-se com o influxo da civilização moderna”.[5]

Nesse fragmento Erasmo (Alencar) questiona o fato do povo não ter visão preparo para viver a política, ou seja, participar dela com real interesse, exigindo participação e decisão dentro dos fatos referentes à nação. Em outro trecho ele realmente evita o uso de eufemismos para falar da falta de educação política do povo:

> “A causa radical do marasmo em que se acha o país está bem saliente; facilmente se acompanha na história do império seu rastro assolador. Para fazer dela evidências, basta designá-la. É a falta de educação política. ”[6]

Assim sendo o universo das cartas faz parte de um contexto histórico, mais precisamente, segundo Raffaelle Morabito[7] ,podemos afirmar que faz parte de uma “ delimitação histórica”. Alencar (Erasmo) era contra a política de D. Pedro II e isso era deveras evidente.

Entende-se missivas ou produções epistográficas de acordo com Haroche-Bouzinac [8](2015) “a imagem que se faz da carta um “espelho da alma”que provém da mais antiga retórica,presente inclusive na bíblia.Podemos encontrá-la em Paulino de Nole que afirmou que “ as palavras de um homem são espelho de seu espírito “. Sendo assim, as cartas com pseudônimo Erasmo e endereçadas à D. Pedro mostravam o descontentamento e a vontade de despertar a criticidade em um povo massacrado por um história triste e adormecida dentro de mentiras.

Ela era um homem adiante de seu tempo e ao mesmo tempo engajado com os problemas nacionais, queria realmente que o nosso país tivesse a sua brasilidade. Para isso ele tinha consciência que um povo sem instrução não poderia lutar pelos seus direitos

---

5 CARVALHO ,José Murilo de. **Cartas de Erasmo ao Imperador.** Academia Brasileira de Letras, 2009(pág. 60)
6 CARVALHO ,José Murilo de. **Cartas de Erasmo ao Imperador.** Academia Brasileira de Letras, 2009 (pág.60)
7 MORABITO,Raffaelle.”Pratiques epistolares et epistolarité restreinte”.Orbis Litterarum, 1989, n.44
8 HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.Escritas Epistolares;tradução Ligia Fonseca Ferreira.- São Paulo:Editora da Universidade de São Paulo, 2016 (pág. 143)

e nem valorizar pelo que era deles por direito, ou seja, sua própria cultura.

Sua rixa com D. Pedro vinha também do fato do imperador não o aceitar como senador vitalício, porque assim ele teria uma certa independência em relação ao poder central.

Segundo Silva (2015)[9] Alencar provocou debates, com ousadia , " apesar de todas as precariedades" conseguiu fazer história, um típico homem do século XIX que buscou através de seus romances, cartas e peças de teatro a pitada certa para repercutir ideias, conceitos e dessa forma se firmar como o grande mestre da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Murilo de. **Cartas de Erasmo ao Imperador.** Academia Brasileira de Letras, 2009

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève.Escritas Epistolares;tradução Ligia Fonseca Ferreira.- São Paulo:Editora da Universidade de São Paulo, 2016 (pág. 143)

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975, pp. 315-316. [Edição brasileira: O Pacto Autobiográfico: de Rosseau à Internet. Trad.Jovita Maria Gernheim Noronha, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008

MENEZES, Raimundo de**. José de Alencar**. São Paulo: Livraria Martins, 1946.

MORABITO, Raffaelle."Pratiques epistolares et epistolarité restreinte".Orbis Litterarum, 1989, n.44

RICUPERO, B. (2004) O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870). São Paulo: Martins Fontes.

RIZZO, R. (2010) "José de Alencar: da literatura à teoria política" In: Gabriela Nunes Ferreira & André Botelho (org). Revisão do Pensamento Político Conservador: ideias e política no Brasil. São Paulo: Hucitec: Fapesp.

RODRIGUES, A. E. M. (2001) "José de Alencar: O Poeta Aramado – A Letra como Arma no Segundo Reinado". In: O liberalismo no Brasil imperial: origens, conceitos e prática. (org.) Lucia Maria Paschoal Guimarães; Maria Emilia Prado. Rio de Janeiro: Revan: UERJ.

SILVA, Odalice de Castro.**Os homens Pacatos não fazem história: José de Alencar, quase quatro décadas depois do 1° centenário.** In: PELOGGIO, Marcelo, VASCONCELOS, Arlene Fernandes, BEZERRA, Valéria(ORG).**José de Alencar : século XXI**.Fortaleza: Edições UFC, 2015(págs 329 -345)

9 SILVA,Odalice de Castro.**Os homens Pacatos não fazem história: José de Alencar, quase quatro décadas de pois do 1° centenário.**In: PELOGGIO, Marcelo, VASCONCELOS, Arlene Fernandes, BEZERRA, Valéria(ORG).**José de Alencar : século XXI**.Fortaleza: Edições UFC, 2015(págs 329 -345)

CAPÍTULO 5

REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO LOCUTOR NA DECLARAÇÃO À NAÇÃO DO PRESIDENTE BOLSONARO (09/09/2021)

Data de aceite: 01/03/2022
Data de submissão: 17/12/2021

Neire Ferreira Yamamoto
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN
Paus dos Ferros-RN
http://lattes.cnpq.br/4885450553950283

Maria Eliete de Queiroz
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN
Pau dos Ferros -RN
http://lattes.cnpq.br/3521788341452076

RESUMO: Neste artigo investigamos as representações discursivas do locutor a partir das estratégias textuais-discursivas utilizadas no intento de validação de enunciados e de imagens projetadas de si mesmo. O *corpus* analisado consta a declaração à nação, na Nota Oficial - Presidente Jair Bolsonaro - 09/09/2021, publicada no site do Planalto do Planalto, por ocasião de seu discurso na Avenida Paulista na cidade de São Paulo, no dia 07 de setembro. Para além do aporte teórico-metodológico da Análise Textual dos Discursos (ATD) proposta por Adam (1999, 2010, 2011, 2014, 2019), também foram utilizadas as contribuições de Grize (1979, 1990), Rodrigues et al.(2012) e Queiroz (2013) e Silva (2015). Em nossas análises, focalizamos a ocorrência de índices de pessoa, de atos de discurso e de categorias semânticas de textualização (referenciação, predicação, modificação e etc.). Os resultados apontam para o esforço do locutor em projetar imagens de si como uma autoridade brasileira que se preocupa e tem interesse de como o país está relacionado entre as suas instituições, um amigo, mantenedor, um líder, e também um servidor respeitoso da política, do judiciário e dos cidadãos. Esse referente cria a imagem de Bolsonaro como uma pessoa que segue a justiça e a equidade social, mesmo sendo investigado no processo das *Fakes News* pelo ministro do STF.

PALAVRAS-CHAVE: Representações discursivas. ATD. Declaração de Bolsonaro.

DISCOURSE REPRESENTATIONS OF THE ANNOUNCER IN THE DECLARATION TO THE NATION BY PRESIDENT BOLSONARO (09/09/2021)

ABSTRACT: This article investigates the speaker's discursive representations from the textual-discursive strategies used in the attempt to validate utterances and projected images of himself. The analyzed corpus is contained in the declaration to the nation, in the Official Note - President Jair Bolsonaro - 09/09/2021, published on the Planalto do Planalto website, on the occasion of his speech on Avenida Paulista in the city of São Paulo, on September 7th . In addition to the theoretical-methodological contribution of the Textual Analysis of Discourses (ATD) proposed by Adam (1999, 2010, 2011, 2014, 2019), the contributions of Grize (1979, 1990), Rodrigues et al.(2012) were also used. and Queiroz (2013) and Silva (2015). In our analyses, we focus on the occurrence of person indices, speech acts and

semantic textualization categories (referencing, predication, modification, etc.). The results point to the speaker's effort to project images of himself as a Brazilian authority who cares and is interested in how the country is relating between its institutions, a friend, sponsor, a leader, and also a respectful server of politics, judiciary and citizens. This referent creates the image of Bolsonaro as a person who follows justice and social equity, despite being investigated in the Fakes News process by the STF minister.
KEYWORDS: Discursive representations. ATD. Declaration of Bolsonaro.

1 I INTRODUÇÃO

A representação discursiva é um dos níveis de análise estabelecido por Adam (2011) na Análise Textual dos Discursos- ATD, ela auxilia no entendimento do conteúdo semântico de um texto. Partindo disso, o objetivo geral deste trabalho é analisar as representações discursivas do locutor na declaração à nação, na nota oficial do presidente Jair Bolsonaro. Especificamente, tratamos do pressuposto da ATD e descrevemos como se constroem as representações discursivas no *corpus* selecionado.

O corpus foi coletado no site https://www.gov.br/planalto/pt-br e foi escolhido por representar um documento de relevância político e social, tendo em vista o contexto do momento da política atual no Brasil. Além disso, os estudos sobre a declaração à nação no âmbito da linguística são quase raros ou ainda não existem, sendo que o mais incipiente levantamento bibliográfico pode observar isso. Essa ausência de estudos representa uma lacuna que por si já justifica a realização de estudos como o que estamos apresentando. Na declaração, com data de 09 de setembro de 2021, o presidente Jair Messias Bolsonaro afirma que nunca teve "intenção de agredir quaisquer dos poderes". Segundo o texto, "as pessoas que exercem o poder não têm o direito de 'esticar a corda', a ponto de prejudicar a vida dos brasileiros e sua economia"(PLANALTO, 2021, p. 01). A declaração se deu devido ao ato político na Avenida Paulista, no dia 07 de setembro, em São Paulo, onde Bolsonaro afirmou que não mais cumpriria decisões do ministro Alexandre de Moraes[1], do Supremo Tribunal Federal-STF.

Nessa perspectiva, este artigo se justifica por estabelecer uma importante análise para a compreensão das intenções do locutor advindas das representações discursivas no discurso manifestado na materialidade linguística. Tendo em vista, então, o *corpus*, a pesquisa se caracteriza como documental. A característica desse tipo de pesquisa "é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias" (LAKATOS 2003, p. 174). Nesse sentido, é clara a característica documental da nossa pesquisa, uma vez que lida com fontes primárias, ou seja, com materiais que não passaram ainda por tratamento científico anterior à análise que desejamos fazer. Neste artigo, o documento investigado é a declaração.

1 Alexandre de Moraes é relator do inquérito das Fake News, no qual Bolsonaro foi incluído como investigado a pedido dos ministros do Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Além disso, o ministro também é responsável pelo inquérito das milícias digitais e tem proferido decisões contrárias a aliados de Bolsonaro.

Em nosso trabalho utilizamos a abordagem qualitativa. De acordo com Minayo (2002, p. 14) essa abordagem de pesquisa nos faz entender os motivos e os comportamentos dos fenômenos observados. A pesquisa qualitativa se preocupa com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, concentrando-se na assimilação e na explicação da situação das relações sociais.

Neste artigo, por haver maior afinidade com os estudos da ATD, buscamos ampliar seus aspectos metodológicos referentes ao plano de texto e às categorias das Rd. Pretendemos fazer uma interpretação linguística, textual e discursiva da declaração à nação, compreendendo que os sentidos são construídos de forma co(n)textual. A caracterização da pesquisa é descritiva e interpretativista que, para Gil (2008, p. 42), "tem como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis". Assim, tencionamos interpretar o papel das representações discursivas do presidente Bolsonaro em sua declaração à nação, através da análise dos elementos linguístico-discursivos que constroem tais representações.

No que concerne às problematizações, trazemos nesta análise as estratégias textuais e discursivas empregadas pelo presidente Bolsonaro, enquanto locutor, na validação dos enunciados projetados de si. Desta forma, trataremos da construção das representações discursivas do locutor na declaração à nação pelos pronomes possessivos "meu/minha", através das categorias de análise referenciação, seus modificadores e a predicação, selecionadas dentre as categorias semânticas de textualização (referenciação, predicação, modificação, conexão e localização).

Assim, este artigo está divido nesta introdução em que trouxemos os objetivos, justificativa do tema e a problemática do assunto que será abordado, em seguida discutimos brevemente alguns aspectos teórico-metodológicos da ATD, desenvolvida por Adam (2011), como também apresentamos e discutimos sobre a representação discursiva e sua caracterização. Na seção seguinte descrevemos como se dá a construção das representações discursivas (Rd) construídas na declaração à nação. Em seguida, elencamos as considerações finais e listamos as referências.

2 I A ATD E A REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

A Análise Textual do Discurso (ATD) surge de uma perspectiva teórico-metodológica de Adam (2011) que associa a Linguística do Texto (LT) à Análise do Discurso (AD). O objetivo dessa aproximação consiste em reintegrar as teorias do texto às teorias do discurso a partir do que elas têm em comum, com vistas a dar um tratamento mais adequado ao "materialmente observável", isto é, "aos detalhes semiolinguísticos das formas-sentido mediadoras do discurso"(ADAM, 2010, p.9). De acordo com Queiroz (2013, p. 23),

> A aproximação que a ATD faz da LT e da Análise do Discurso se destina a encontrar e construir um pressuposto que dê conta, ao mesmo tempo,

> da análise linguística e discursiva dos textos, analisando e refletindo a materialidade textual em conjunto com as condições socioculturais e políticas em que o texto é construído e adquire sentidos. Adam faz essa articulação situando a ATD em um campo que se responsabiliza de integrar o texto no quadro das práticas discursivas.

Nesse sentido, a ATD é uma das abordagens da Linguística Textual (LT), segundo a qual passou por três momentos importantes em seu percurso de constituição do seu objeto (o texto). Primeiramente, voltou-se para a análise transfrástica, em seguida, para as gramáticas de texto e depois para a teoria do texto. (KOCH, 2017).

Nesse terceiro momento, os estudos da LT avançaram em relação aos períodos anteriores, por considerar o texto dentro de suas condições de produção, por encará-lo como parte de atividades mais globais de comunicação e, principalmente, por compreendê-lo em seu próprio processo de planejamento, verbalização e construção, conforme Bernardino (2015, p. 29).

Dessa forma, podemos dizer que a Análise Textual dos Discursos compreende uma abordagem teórica e descritiva da Linguística Textual, elaborada por Jean-Michel Adam (2011). Ela estabelece associação entre o texto e o discurso no sentido de pensá-los de acordo com novas categorias que permitam compreender a LT como perspectiva decididamente situada no "quadro mais amplo da análise do discurso" (p. 24). Sugere, pois, um deslocamento teórico-metodológico que pode provocar efeitos aparentemente contraditórios, porque ao passo que estabelece relações, também segmente as tarefas da Linguística Textual e da Análise do Discurso. Entretanto, na verdade, a proposta do linguista francês estabelece, "ao mesmo tempo, uma separação e uma complementaridade das tarefas e dos objetos da linguística textual e da análise do discurso", definindo a primeira como "um subdomínio do campo mais vasto das práticas discursivas" (p. 43).

Para compreender o procedimento metodológico adotado por Jean-Michel Adam, é preciso entendermos a Linguística Textual como uma corrente desvencilhada da tradicional Gramática do Texto, e a Análise de Discurso como linha autônoma da análise do discurso de orientação francesa (aquela desenvolvida por Michel Foucault, amplamente difundida aqui no Brasil, especialmente pelos estudos de Eni Orlandi e Maria do Rosário Valencise Gregolin). Assim delimitadas, a Linguística Textual teria como objetivo "descrever os princípios ascendentes que regulam os encadeamentos complexos, mas não anárquicos, das proposições no seio de um sistema da unidade texto que apresenta relações sempre especiais". A Análise de Discurso, compreendida, de modo amplo, como análise das práticas discursivas, deverá se deter, prioritariamente, à "descrição das regulações descendentes que as situações de interação, as línguas e os gêneros impõem aos componentes da textualidade" (ADAM, 1999, p. 35), conforme se pode ver no esquema a seguir.

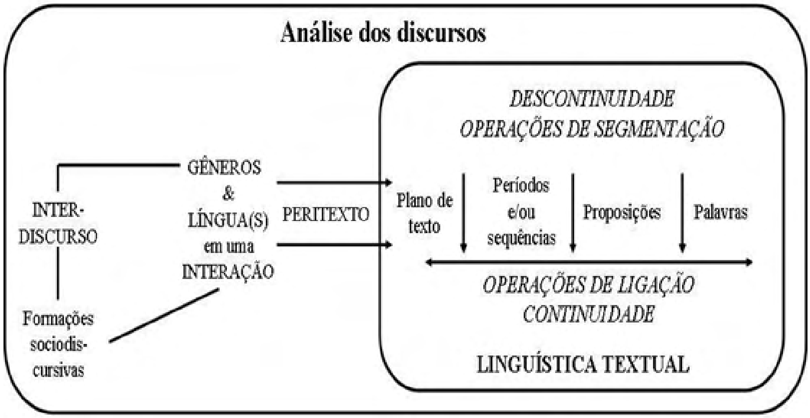


Figura 01: Esquema 03: Determinações textuais "ascendentes" e regulações "descendentes".

Fonte: Adam (2011, p. 43).

Diante do esquema, Adam (2011) mostra a articulação entre os dois campos: a Linguística Textual como subdomínio da Análise de Discurso. É a primeira que fornece os instrumentos necessários às leituras das práticas discursivas – uma combinação dos dados do ambiente linguístico com os dados da situação extralinguística. O esquema trata, pois, das determinações textuais ascendentes (da direita para a esquerda) que regem os encadeamentos das proposições no sistema que constitui o texto – objeto de estudo da Linguística Textual – e as relações descendentes (da esquerda para a direita) que as situações de interação nos lugares sociais, nas línguas e nos gêneros impõem aos enunciados – objeto da análise do discurso (ADAM, 2011).

Além disso, o esquema acima apresenta, de um lado, que a Análise de Discurso se interessa pelo funcionamento comunicativo do texto, desde as regulações procedentes da língua, do tipo de discurso e do gênero específico que impõe ao texto determinadas convenções ou prescrições temáticas, composicionais, enunciativas ou estilísticas. Já do outro lado, a Linguística Textual se ocupa das regulações que dirigem as operações e encadeamento e de segmentação das proposições, dos períodos e das sequências que compõem o texto.

Refletindo na possibilidade de vínculo entre estas duas correntes é que o autor propõe ser a Análise Textual dos Discursos uma teoria de produção co(n)textual dos sentidos, que toma como objeto de estudo textos empíricos concretos. Assim delineada, a Análise Textual dos Discursos pretende responder à demanda de propostas concretas para a análise de textos, "apresentando uma reflexão epistemológica e uma teoria de conjunto" (ADAM, 2011, p. 25), que contempla o texto na relação discursiva de produção e os efeitos de sentido provenientes do co(n)texto – isto é, os dados do ambiente linguístico imediato (cotextuais) e também os dados da situação extralinguística (contextuais).

Segundo Adam, o texto não é uma unidade gramatical, mas uma unidade de sentidos em contexto. Nesse sentido, compete à Linguística Textual interpretar, individualmente, os sentidos dos textos em contexto, mas também analisar as regularidades que os aproximam, observando, simultaneamente, o que as "classes de textos" apresentam em termos de semelhanças e diferenças(ADAM, 2019).

Imaginar o texto como uma unidade semântica não significa descartar seus aspectos formais e estruturais. Adam (2010, p. 09) critica justamente essa postura adotada por alguns pesquisadores das ciências humanas e das ciências sociais: o fato de não se levar efetivamente a sério o materialmente observável dos textos, "os detalhes semiolinguísticos das formas-sentido mediadoras dos discursos". De acordo com o autor, em trabalhos anteriores, define o texto como um objeto de estudo complexo e de difícil delimitação metodológica (ADAM, 1996) que apresenta uma "configuração regulada por diversos módulos ou subsistemas em constante interação, uma estrutura hierárquica complexa que comporta sequências do mesmo tipo ou de tipos diferentes" (ADAM, 1992, p. 24). Entretanto, em trabalhos mais recentes Adam (2011) retoma a proposta de Michel Foucault (1987) para uma análise do discurso e mostra que embora muitos analistas do discurso insistirem em não olhar para a organização sequencial dos textos, para o materialmente, perceptível.

Enquanto os textos podem ser compreendidos e estudados nas relações com o domínio mais vasto do discurso, pois como afirmam Charaudeau e Maingueneau (2008), texto e discurso possuem duas faces complementares de um objeto comum tomado pela Linguística Textual – que privilegia a organização do contexto e da coesão e da coerência – e pela Análise do Discurso – mais atenta ao contexto da interação verbal, às condições de produção. É por isso que acertadamente Adam (2011) propõe e desenvolve uma análise textual dos discursos que, procurando articular perspectivas teóricas das mais diversas, busca dar conta da complexidade que envolve o texto.

Jean-Michel Adam (2019, p.35) propõe níveis ou patamares da análise textual que foram sintetizados pelo autor no seguinte esquema:

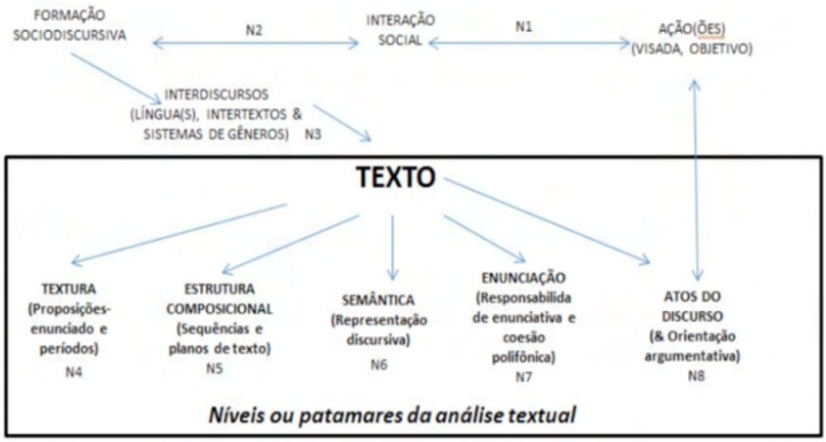


Figura 02: Níveis ou patamares da análise de discurso.

Fonte: Adam (2019, p. 35).

Conforme podemos perceber, o esquema acima detalha a integração entre texto e discurso, sendo o nível do texto um subdomínio das práticas discursivas. Adam expõe três níveis da análise do discurso e cinco níveis da análise textual que compõem a análise textual dos discursos. Observando esses níveis, podemos inferir que qualquer ação visada (Nível 1), ação com determinados objetivos, acontece por meio de uma interação social (Nível 2), de acordo com uma formação sociodiscursiva (Nível 3), considerando-se aquilo que se pode dizer na situação de interação. Assim, materializado através de um gênero de texto, está presente um interdiscurso e se manifesta um socioleto. Assim, os níveis 1, 2 e 3 fazem parte do processo de comunicação/interação, estando diretamente relacionados entre si.

Em relação ao nível 4, podemos observar a análise da textura e suas proposições, enunciados e períodos, o nível 5 é o de análise da estrutura composicional, compreendendo as sequências e os planos de texto, o nível 6 é o nível semântico de análise da representação discursiva, o nível 7 analisa a responsabilidade enunciativa e a coesão polifônica da enunciação e o nível 8 analisa o valor ilocucionário e a orientação argumentativa dos atos de discurso, conforme o esquema acima.

Neste artigo, nos inclinamos ao nível semântico da representação discursiva (Nível 6). Segundo Queiroz (2013, p. 49), “a representação discursiva se constrói e é construída a partir de um enunciado mínimo proposicional, composto de sintagma nominal e de um sintagma verbal até um grande bloco de microunidades representacionais, formado por períodos, parágrafos e sequências.” O enunciado mínimo proposicional ou proposição é uma unidade mínima de sentido formada por um sujeito e um predicado. (ADAM, 2011). Logo, a representação discursiva se constrói linguisticamente, através de sintagmas, por

meio da textura.

Quanto à representação discursiva, Adam (2011) ampara-se em Grize no que se refere à equematização. “Uma esquematização tem por função fazer alguém ver alguma coisa, mas precisamente, é uma representação discursiva orientada para um destinatário sobre como seu autor concebe ou imagina uma determinada realidade”, segundo Grize (1996 apud Silva, 2015, p. 54), Dessa maneira, entendemos que o locutor é quem constrói o esquema ou a representação discursiva de acordo com sua visão da realidade remetendo a um locutário. Assim, o autor considera que, discursivamente, toda esquematização ou representação constrói a imagem do locutor, do alocutário e do tema abordado.

(QUEIROZ, 2013, p. 54) nos trás ainda que “a representação discursiva do locutor é a imagem que se faz de si mesmo”, a representação discursiva do alocutário é “a imagem que o locutor faz do alocutário” e que “a representação do tema é o conteúdo do texto, as informações elaboradas, veiculadas e interpretadas por um agente locutor e reinterpretadas pelos seus interlocutores”. Assim sendo, o locutor constrói os três tipos de representação por meio dos recursos linguísticos. Esses meios que o locutor utiliza para construir as Rds tratam-se das seguintes operações ou categorias semânticas: referenciação, predicação, modificação, localização e conexão.

Nessa perspectiva, utilizamos o conceito trazido por (QUEIROZ, 2013, p. 66) que entende a referenciação “como a designação dos referentes (coisas, objetos, sujeitos de ações, processos), ou seja, aquela que nomeia os participantes do processo da ação verbal”. Dessa forma, ancoramos na análise da Rd de si na referenciação e seus modificadores e a predicação. De acordo com Queiroz (2013, p. 89)., “os modificadores da referenciação desempenham a função de atributos, são qualificadores que sinalizam a representação semântica do locutor [...]. São expressões lexicais que exercem a função de predicativo ou de adjunto”.

Ainda com (QUEIROZ, 2013, p. 66) trazemos a definição de predicação que segundo ela: “é o que gramaticalmente chamamos de predicados verbais e nominais que se encarregam de estabelecer as relações entre o referente e os processos desenvolvidos por ele. A predicação se manifesta por meio de verbos ou expressões verbais”.

Assim sendo, na próxima seção, trazemos a análise e discussão das Rd do locutor em nosso corpus com base nas discussões teórico-metodológicas esboçadas até aqui em torno das categorias textual-discursivas.

3 I REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO LOCUTOR NA DECLARAÇÃO À NAÇÃO DO PRESIDENTE BOLSONARO

A partir das reflexões teórico-metodológicas trazidas até aqui, iremos agora analisar as representações discursivas do locutor, utilizando a referenciação e seus modificadores como categoria de análise e a predicação, com base em Queiroz (2013).

Dessa forma, trazemos a referenciação que é “a designação dos referentes (coisas,

objetos, sujeitos de ações, processos), ou seja, aquela que nomeia os participantes do processo da ação verbal", segundo Queiroz (2013, p. 66). Ou seja, compreendemos que os referentes são substantivos e pronomes que desempenham função de sujeito. Segundo Queiroz (2013, p. 67), a modificação, também, "é a categoria que apresenta as propriedades ou qualidades tanto dos referentes como das predicações, por isso ela pode ser subdividida em modificação da referenciação e modificação da predicação". Já a predicação vincula-se à referenciação e é organizada através de processos verbais, bem como de outros elementos, conforme Ramos (2011).

Assim sendo, destacamos da seguinte forma: os substantivos estão sublinhados e em negrito, os modificadores desses referentes, neste caso, predicativos estão sublinhados, o pronome possessivo "meu/minha" está negritado e sublinhado, sustentando a função de sujeito, expresso ou elidido. Já os verbos que o sucedem, e que organizam a predicação, também estão em negrito. Selecionamos algumas passagens, antecedidas pela codificação do número do parágrafo em que estão presentes essas categorias na Declaração de Bolsonaro à nação:

Cabeçalho	No instante em que o país se encontra dividido entre instituições é **meu** dever, como **Presidente da República,** vir a público para dizer:
P1	**Nunca tive** nenhuma intenção de agredir quaisquer dos Poderes. A harmonia entre eles não é vontade **minha**, mas determinação constitucional que todos, sem exceção, devem respeitar.
P2	**Sei** que boa parte dessas divergências decorrem de **conflitos de entendimento** acerca das decisões adotadas pelo Ministro Alexandre de Moraes no âmbito do inquérito das fake news.
P4	Por isso **quero declarar** que **minhas** **palavras**, por vezes contundentes, decorreram do calor do momento e dos embates que sempre visaram o bem comum.
P7	**Reitero** **meu** **respeito** pelas instituições da República, forças motoras que ajudam a governar o país.
P9	**Sempre estive disposto a manter** diálogo permanente com os demais Poderes pela manutenção da harmonia e independência entre eles.
P10	Finalmente, **quero registrar e agradecer** o extraordinário apoio do povo brasileiro, com quem alinho **meus** princípios e valores, e **conduzo os destinos** do nosso Brasil.

Fonte: autoras.

No cabeçalho, o locutor utiliza o pronome "meu" para se colocar como agente ativo de sua enunciação, ao afirmar "*é meu dever dar explicações à nação".* Ainda no cabeçalho, podemos observar que o substantivo em destaque "presidente", modificado por "da República" constrói a representação discursiva de um homem que preside o país e que é uma autoridade brasileira notável, uma vez que se preocupa e tem interesse de como o país está relacionado entre as suas instituições, conforme afirma na declaração.

No P1, o locutor ainda se coloca como enunciador ativo no advérbio de negação "*Nunca tive nenhuma intenção de agredir quaisquer dos Poderes"*. Nessa proposição enunciada, o pronome elidido constrói a representação discursiva do presidente como um amigo, mantenedor um líder. Também notamos em P9: "*Sempre estive disposto a manter diálogo permanente com os demais Poderes pela manutenção da harmonia e independência entre eles",* o referente destacado constrói a imagem de um Bolsonaro amigo, acolhedor.

Em P2, o referente cria a imagem de um Bolsonaro injustiçado por ter debatido com o ministro do STF, como segue: "*Sei que boa parte dessas divergências decorrem de conflitos de entendimento acerca das decisões adotadas pelo Ministro Alexandre de Moraes no âmbito do inquérito das fake news."* O substantivo "divergências" e seu modificador "conflitos de entendimento" representa discursivamente a imagem de um homem alvoroçado, conflituoso, marcado pelos desentendimentos entre o executivo e o judiciário. A forma verbal do futuro do presente do indicativo (sei) indica a certeza de um estado posterior que constroem a imagem de um homem convicto.

O locutor utiliza o pronome "meu/minha" para se colocar como agente ativo de sua enunciação, observemos os seguintes parágrafos: P4 "*Por isso quero declarar que minhas palavras, por vezes contundentes, decorreram do calor do momento e dos embates que sempre visam o bem comum"*, P7: *"Reitero meu respeito pelas instituições da República, forças motoras que ajudam a governar o país"* e P10: "*Finalmente, quero registrar e agradecer o extraordinário apoio do povo brasileiro, com quem alinho meus princípios e valores, e conduzo os destinos do nosso Brasil"*. Nessas proposições enunciadas, as esquematizações/imagens construídas pelo referente "meu/meus/minhas", nesse caso Bolsonaro, constrói a representação discursiva do presidente como um batalhador incessante, um líder e também um servidor respeitoso da política, do judiciário e dos cidadãos, tendo em vista o que ele simboliza para o povo brasileiro. Esse referente cria a imagem de um Bolsonaro pessoa que segue a justiça e a equidade social.

Como podemos observar, a construção da Rd segue de acordo com os "objetivos, intenções, representações psicossociais da situação e pressupostos culturais"(ADAM, 2011, p. 114). Nesse sentido, notamos que nos casos acima as imagens de Bolsonaro são construídas em relação aos aspectos psicológicos, sociais, culturais e em suas finalidades relacionadas aos brasileiros.

Quanto à materialidade textual produzida em consonância com as condições socioculturais e políticas corroboramos com Queiroz (2013). Além disso, inserida em um

contexto, com a formação discursiva, segundo Orlandi (2009), entendemos os sentidos notando que as imagens construídas através do texto remetem a um referente que participa ativamente do processo verbal, um locutor respeitoso com a legalidade e amigo dos demais poderes, que se preocupa com a nação, e que segue ao lado desse povo.

Além disso, observamos ainda, nas proposições nas quais o "meu/minha" está elidido, que Bolsonaro representa um desafio, pois não há motivos para o processarem por causa de seu discurso no dia 07 de setembro na Avenida Paulista em São Paulo. É um homem forte, que mesmo incluído no processo das *Fakes News* pelo ministro do STF, mostra-se que não guarda desentendimentos. Além disso, um homem decidido pelo povo que o nomeou, um representante que continua acreditando em suas idealizações para o Brasil. Dessa forma, constrói também a imagem de um homem grato pela solidariedade do povo brasileiro que continua ao seu lado. Assim, temos as representações discursivas de locutor guerreiro e comprometido com seu povo.

As formas verbais do modo indicativo que constroem a predicação "tive", "estive'', indicam ações do pretérito e do presente e contribuem para a representação discursiva de Bolsonaro como um homem que tem posicionamento. "Alinho", "sei", "decorrem", "conduzo", "reitero" essas expressões verbais apontam para um estado atual ou passado e remetem a situações vivenciadas pelo presidente.

Os modificadores "nunca, "conflitos", "contundentes", "esticar a corda", "embates", "governar", "juntos", "princípios e valores" são predicativos que atuam construindo a representação discursiva exata do que significam as palavras no contexto da declaração: Bolsonaro como um presidente que caminha ao lado dos poderes Legislativo e Judiciário, mesmo sendo incluído como investigado no âmbito do inquérito das fake news. E que está confiante na nação a quem segue seus princípios e valores de acordo com que traz a própria declaração.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta análise é de uma declaração proferida pelo presidente da República Bolsonaro, no dia 09 de setembro de 2021, devido a um ato público na Avenida Paulista em São Paulo, no dia 07 de setembro do mesmo ano, teve como ponto de partida a categoria da Representação Discursiva (RD) proposta pela Análise Textual dos Discursos (ATD). Além disso, constatamos que as representações discursivas, que constituem o nível semântico de análise proposto por Adam (2011) são importantes para a construção de imagens e pontos de vista acerca do discurso e se formam de acordo com a formação discursiva.

O discurso da declaração do presidente Bolsonaro representa a demonstração de sua ciência como investigado perante o inquérito instaurado, porém traz também sua popularidade quando diz que é grato pelo "extraordinário apoio do povo brasileiro". Diante disso, o seu desejo é de manutenção da harmonia e independência entre o Executivo,

Legislativo e Judiciário trabalhando juntos em favor do povo e todos respeitando a Constituição.

Nossas reflexões acerca da Declaração à nação apontaram para a compreensão das representações discursivas que nos fazem perceber quais os objetivos do locutor, quem é esse locutor e o que ele representa na sociedade, pelas suas atitudes e comportamentos. Quanto à materialidade textual, por meio do referente "meu/minha", Bolsonaro, os modificadores e as predicações destacados constroem imagens do presidente como uma autoridade brasileira, que se preocupa e tem interesse de como o país está relacionado entre as suas instituições, um amigo, mantenedor, um líder, e também um servidor respeitoso da política, do judiciário e dos cidadãos, tendo em vista o que ele simboliza para o povo brasileiro. Esse referente cria a imagem de um Bolsonaro pessoa que segue a justiça e a equidade social, mesmo sendo investigado no processo das *Fakes News* pelo ministro do STF.

Por fim, ressaltamos que não foi nosso interesse abordar todas as perspectivas de interpretação das Rds presentes no corpus analisado. Entretanto, almejamos ter contribuído com a abordagem da ATD e seu campo semântico o das representações discursivas, para que outras abordagens e outras perspectivas sejam geradas a fim de se perceber a relação direta que há entre texto e discurso, as imagens que são construídas pelo locutor em um texto por intermédio dos recursos linguístico-discursivos, contribuindo também para que outros sentidos e significados sejam construídos.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual***:* introdução à análise textual dos discursos. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi e Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cortez, 2011 [1. ed. 2008].

ADAM, Jean-Michel. **Textos: tipos e protótipos**. Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante... [et al]. São Paulo: Contexto, 2019.

BERNARDINO, Rosângela Alves dos Santos. **A Responsabilidade enunciativa em artigos científicos de pesquisadores iniciantes e contribuições para o ensino da produção textual da graduação.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015, (UFRN/PPgEL).

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo : Atlas, 2008.

KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual**: trajetória e grandes temas. 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo : Atlas 2003.

MINAYO M.C. **Difíceis e necessárias relações entre métodos quantitativos e qualitativos**. (no prelo na Fiocruz, na coletânea organizada por Paulette Goldemberg). 2002.

PLANALTO. **Declaração à nação**. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br. Acesso em: 22 set. 2021.

QUEIROZ, Maria Eliete. **Representações discursivas no discurso político**: "Não me fiz sigla e legenda por acaso": o discurso de renúncia do senador Antônio Carlos Magalhães (30/05/2001). 2013. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, PPGEL, Natal, 2013.

SILVA, Ananias Agostinho da. **Representações discursivas sobre Lampião e seu bando em notícias de jornais mossoroenses (1927):** "O mais audaz e miserável de todos os bandidos" e o seu grupo de asseclas". Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015 (UFRN/PPgEL).

CAPÍTULO 6

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA PEIRCIANA DA MUDANÇA DE PMDB A MDB, OU DAS "MUDANÇAS" POLÍTICAS NO BRASIL

Data de aceite: 01/03/2022

Diego Rodrigo Ferraz
Mestre em Educação. PPGE/UNESC
Criciúma/SC
http://lattes.cnpq.br/8908912490266356

Raínne Fogaça da Silva
Mestranda em Letras. PPGL/PUCRS
Porto Alegre/RS
http://lattes.cnpq.br/5767027084731647

RESUMO: O presente artigo visa a analisar, por meio da semiótica peirciana, as mudanças realizadas pelo antes Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) para Movimento Democrático Brasileiro (MDB). A análise se utiliza dos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade com enfoque tanto nas mudanças linguísticas da sigla quanto nas imagéticas do logo do partido. Assim, a ideia é, a partir desse fenômeno, ampliar a leitura para o cenário político brasileiro como um todo.
PALAVRAS-CHAVE: Pragmática, Semiótica, (P) MDB, Política, Partidos.

A PEIRCEAN SEMIOTIC ANALYSIS OF THE CHANGE FROM PMDB TO MDB, OR POLITICAL "CHANGES" IN BRAZIL

ABSTRACT: This paper aims to analyze, through Peircean semiotics, the change of name from Brazilian Democratic Movement Party (PMDB) to Brazilian Democratic Movement (MDB). The analysis uses the concepts of firstness, secondness and thirdness, focusing both on the linguistic changes of the acronym and on the imagery of the party's logo. Thus, the idea is, based on this phenomenon, to expand the reading to the panoramic Brazilian political scenario.
KEYWORDS: Pragmatics, Semiotics, (P)MDB, Politics, Party.

1 I INTRODUÇÃO

Este artigo toma por base analítica a semiótica peirciana, a qual se insere no campo dos estudos denominado Pragmática. Vale ressaltar que o termo pragmática não é um termo neutro ou único. Kinouchi (2007) demonstra diferentes modos de se utilizar esse termo e de lidar com tal campo de estudos, em especial, realizando as distinções entre Peirce, James e Dewey. O trabalho parte, portanto, de uma base periciana e utiliza a Pragmática, conforme traz Kinouchi (2007), na qualidade de um modo de tratar de determinadas questões a partir de um método.

O objetivo da pesquisa é investigar as mudanças do nome do *Partido do Movimento Democrático Brasileiro* (PMDB) para *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB) no processo eleitoral presidencial de 2018, lembrando que este era o nome do partido — embora ainda não se constituísse enquanto partido como hoje — durante a ditadura, ou seja, a ideia é investigar essa mudança-retorno a partir dos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade. A

análise não se deterá apenas na nomenclatura, mas também se estenderá para as cores utilizadas pelo partido, os reflexos da troca de nomenclatura, bem como, por ser uma análise semiótico-pragmática, os contextos em que se inserem tais mudanças.

Este trabalho possui, portanto, importância não somente por utilizar a abordagem semiótica interpretando diversos signos/semioses, como também por analisar um fenômeno da contemporaneidade, a saber, as questões e mudanças políticas em nosso país a partir de uma fundamentação teórica. Isso significa que há, nesta investigação, a procura de se olhar para um fenômeno do quotidiano com vistas à fuga de uma mera elaboração superficial das razões as quais se manifestam para nós essas mudanças e processos políticos. Assim, a pesquisa foge dos modos banais de descrição de tais processos por ancorar-se em um ramo sólido de pesquisa (a semiótica) e com métodos demarcados, caracterizando o trabalho não apenas como interpretativo, mas também como investigativo, buscando compreender a realidade política que se apresenta e como/por que ela assim se nos apresenta.

2 | A PRAGMÁTICA

Por se tratar de um trabalho que versa sobre a semiótica, é preciso, primeiramente, compreender a Pragmática que, enquanto abordagem teórica dentro da linguística, surge, para Souza e Hintze (2010), ancorada ao pragmatismo de Peirce e à semiótica. Se o pragmatismo pode ser visto como um olhar para a ação ou a observação de uma relação dupla entre, por exemplo, "teoria e prática, pensamento e ação e, sobretudo, significação e verdade" (COSTA; SILVA, 2011, p. 20), a pragmática (linguística) se caracteriza como "[...] a ciência do uso linguístico" (FIORIN, 2003, p. 161), ou seja, a linguagem em prática; por isso se centra na enunciação (FIORIN, 2003). A Pragmática (linguística) não procura somente uma reflexão teórica sobre a língua, mas também privilegia questões contextuais as quais não somente auxiliam na construção do significado, mas efetivamente participam de sua construção.

Cabe entender, diante disso, que, para Pinto (2001), os estudiosos têm duas suposições do que se pretende tratar nos estudos pragmáticos, primeiramente, a Pragmática enfoca os estudos da linguagem e, nele, não considera a língua sem o seu contexto social, ou seja, o estudo da língua se dá pela construção social que ela propicia. Por conseguinte, a segunda suposição é a de que os fatores linguísticos existentes não são convencionados em um todo, porém são formados pela criatividade e inovação, elementos esses que atuam mutuamente no desenvolvimento da linguagem.

A Pragmática, segundo Pinto (2001), busca elucidar os estudos da linguagem em seu modo usual, não descartando nenhuma característica da linguagem, o autor relata que esses dois aspectos são derivados da filosofia, visto que esta deu origem aos estudos pragmáticos, pois, em seus estudos, tentava evidenciar e esboçar as formas de

representação no mundo do ser humano, com isso surgiu um movimento que visava a olhar a linguagem dos usuários, e, a partir dele, surgiu os estudos pragmáticos, sendo que, segundo o autor, para estudarmos a pragmática, não podemos desconsiderar os estudos filosóficos que lhe deram início.

Moura (2000) relata que a distinção entre a semântica e pragmática se dá pela noção de contexto, relatando que a primeira é independente do contexto para gerar uma significação, enquanto a segunda só gera uma significação se analisada em conjunto com o contexto. Porém, o autor relata que não há uma definição do que seria esse contexto, com isso não há, então, como distinguir semântica e pragmática pelo contexto.

A pragmática contribui, portanto, por ser esse campo de análise linguística, mas não somente isso, pois amplia sua análise para outras esferas que, de maneira dialógica, constrói e significa o uso linguístico, bem como essas outras esferas são construídas pela esfera linguística. Assim, perceber as multiplicidades que atravessam os dados deste trabalho por meio de tal campo permite uma visão mais ampla do objeto de análise em si, isto é, das mudanças de siglas, símbolos e signos do (P)MDB como dado de um fenômeno mais amplo. Tudo isso a partir de conceitos específicos que partem da semiótica peirciana.

3 I SEMIÓTICA

A Semiótica, segundo Santaella (1983), abrange em seus estudos todas as linguagens e tem como princípio averiguar todas as formas de linguagens existentes; desse modo, analisando assim todos e quaisquer dados que possam produzir ou gerar uma significação.

Vieira e Dias (2014) relatam que cresce o interesse nas várias formas de compreensão das várias maneiras de representações da linguagem, a Semiótica, então, passa a ser crucial para poder dar conta dessa nova demanda de análises. Simões (2004) corrobora com as autoras anteriormente citadas, no sentido de que, ao analisarmos algo pela perspectiva semiótica, nos reeducamos quanto à percepção de mundo e renovamos nossa capacidade de gerar significações, visto que estas, segundo a autora, resultam no modo como o sujeito irá interagir com o seu contexto e do contexto para com ele.

Pretende-se, assim, fazer uma análise baseada na primeiridade, secundidade e terceiridade, sendo que, para Pignatari (2004), a primeiridade pode ser descrita como o primeiro olhar, no qual o sujeito não utiliza de nenhuma outra referência para significação. Na secundidade, a significação se dá tal como visto e é relacionada a um segundo, porém não é considerado um terceiro. Enquanto, por fim, na terceiridade, segundo o autor, a significação se dá tal como visto e cria vínculos entre um segundo e um terceiro. Merrell (2012) resume essa tríade da seguinte maneira: primeiridade como qualidade, secundidade o efeito e terceiridade o processo.

Em concordância com Pignatari e Merrell, Nicolau *et al.* (2010) descrevem que

o sujeito relaciona o seu contexto com a tríade referenciada acima, para criar uma interpretação e gerar uma significação. Primeiramente, ele irá associar a uma qualidade presente em sua memória, que é denominado primeiridade, posteriormente o sujeito associa essa qualidade a algo que já lhe é comum, esse processo é a secundidade, e, por consequência, há uma interpretação, que gera uma significação mais clara ao sujeito, e isso é denominado terceiridade.

A análise visará, diante disso, à explanação das distinções entre as siglas PMDB, por um lado, e MDB, por outro lado, procurando investigar não somente as mudanças de sigla como de cores e posicionamentos, mas não somente como um fenômeno característico desse partido específico, e sim, evidenciando o cenário que impulsiona essas mudanças.

4 I METODOLOGIA

Esta pesquisa se apresenta como bibliográfica, pois, conforme Gil (2010), ela tem por fundamento textos já publicados, especificamente da semiótica peirceana. É, também, uma pesquisa qualitativa e descritiva, pois, como traz Minayo (2001), este tipo de pesquisa não se reduz a variáveis e a números (dados), é muito mais complexa por lidar com questões mais vinculadas às significações, procurando, além disso, descrever e induzir a partir da análise do *corpus* pontos mais amplos. A pesquisa é, ainda, descritiva, porque visa à descrição do fenômeno estudado e indutiva por, a partir dessa particularidade, realizar algumas generalizações, seguindo o que diz Lakatos e Marconi (2007).

Por fim, o *corpus* a ser analisado é, como já dito, a mudança da sigla do Partido do Movimento Democrático Brasileiro PMDB para somente Movimento Democrático Brasileiro MDB, bem como a análise da mudança de cores e logo durante a campanha. A escolha por se realizar este trabalho é por crer que não seja mera casualidade as mudanças ocorridas no partido, bem como esse fenômeno se demonstra como reflexo de algo mais amplo no cenário político brasileiro que ocorre já há alguns anos e que se assevera nas eleições de 2018.

Cabe ressaltar que esta pesquisa analisa também o linguístico, afinal, há uma mudança no campo linguístico no que diz respeito ao nome do partido, mas se utiliza de um estudo pragmático que é também extralinguístico, pois se analisará semioses outras que não apenas a língua, isto é, as imagens, as cores, o próprio contexto em que as mudanças ocorrem etc. Portanto, este se assinala como um trabalho que parte dos estudos de pragmática linguística, mas que tem seu escopo ampliado para dar conta das complexidades dos dados analisados.

5 I ANÁLISE DE DADOS

Antes de entrar na análise em si, faz-se necessário esboçar, de modo breve, o

histórico do partido em questão. Segundo Vasconcellos (2016), o ato institucional número 2 promulgado pelo, então, presidente Castelo Branco proibiu partidos políticos, em 1966, surge, diante disso, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) que fazia oposição à ditadura e ao partido que a sustentava (ARENA). Em 1980, no entanto, o partido emerge com certa expressividade e altera o nome para Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), esse permanece o nome e a sigla do partido até 2017 quando em congresso nacional optam por alterar o nome/sigla para Movimento Democrático Brasileiro (MDB) como estratégia para as eleições que ocorreriam em 2018.

Ante esse pequeno esboço, iniciam-se as análises e considerações acerca das alterações. No âmbito da primeiridade, é perceptível que a alteração visa às eleições de 2018, haja vista o desgaste pelo qual o partido passou com escândalos de corrupção e associação ao Partido dos Trabalhadores (PT), cuja imagem provoca rechaço em parcela da população devido, essencialmente, a uma crise política instaurada em grande parte pela oposição e mídia. Na secundidade, observa-se que há, para a população, um descrédito na política como um todo e, por conseguinte, em partidos. Dessa maneira, retirar a palavra "Partido" tanto do nome quanto da sigla é gesto simbólico e objetivo pela busca de uma maior aceitação do eleitorado. Por fim, chega-se à terceiridade, é observável que toda mudança parece também retornar a imagem do partido às origens, isto é, retornar à luta pela democracia. Isso visa a uma aproximação com o povo, a uma ideia mais do que de um partido político, mas sim de um movimento político-social-popular no e pelo Brasil. A ideia é vincular-se novamente a nomes marcantes do partido quando ainda se denominava Movimento Democrático Brasileiro (MDB), tal como Ulysses Guimarães. Portanto, a estratégia que é perceptível em um primeiro plano se demonstra muito mais perspicaz e com intuitos muito mais profundos do que simples desvio ou mudança aleatória, parece haver interesse de retornar de alguma maneira a imagem do partido a uma imagem de movimento popular e reestabelecer um discurso ético que se perdeu, principalmente, nos últimos anos.

Além da mudança linguística, isto é, o apagamento da palavra partido no nome, houve também uma no que tange a logo e às cores utilizadas pelo partido. Ao pesquisar o nome "PMDB" em sites de pesquisa como o google, por exemplo, os resultados trazem uma infinidade de logos, uma imagem significativa demonstra as alterações pelas quais o logo do partido passou até o ano de 2017, como se observa a seguir:



Figura 1 – PMDB-EVOLUÇÃO-LOGO

Fonte: < http://encurtador.com.br/xFJOZ>

Nota-se as diversas mudanças realizadas no logo do partido nesses 34 anos. É importante analisar que até 1990 as cores utilizadas eram preto, vermelho e branco a partir de 1994 surge o amarelo do sol e o vermelho se mingua aparecendo apenas na linha horizontal que separa o escrito PMDB do sol nascendo, pois acredita-se que um sol nascendo traga esperança, fosse esse um sol se pondo demarcaria certo decadentismo do partido; por fim, tem-se o logo que permaneceu até 2017 com acréscimo das cores verde e amarela, características da nação brasileira, ao logo do partido. Isso se situa no âmbito da primeiridade. Ao se aprofundar a análise, chegando a uma secundidade dos logos, percebe-se que o que não mudou foi o nome do partido em destaque sempre e em letras pretas, outro ponto é a diminuição do uso da cor vermelha e o surgimento do verde e amarelo, símbolos do nacionalismo, cores inclusive que muito estiveram presentes nas manifestações populares desde 2013. O que isso parece demonstrar, no plano de uma terceiridade, é uma dissociação do partido com movimentos mais à esquerda, haja vista que a cor vermelha remete a tal posicionamento ideológico partidário, bem como uma associação a movimentos populares que emergem da internet e utilizam as cores verde e amarelo como bandeira, o intuito é projetar uma imagem de si à população, afastando sua imagem da imagem de um partido de esquerda, por exemplo.

No entanto, somente essas mudanças não dariam conta, em revés, o partido elimina o "P" de sua sigla e de seu nome o que também acarreta um movimento duplo, isto é, se afastar de um caráter partidário se aproximando da imagem de movimento, haja vista que a população tem apresentado repulsa por partidos, bem como voltar à imagem de um passado ético do partido, pois com todos os escândalos ocorridos nos últimos anos o

partido teve sua imagem muito maculada, assim, retornar a um passado ético e de luta é tentativa de reversibilidade dessa imagem. Destarte, o logo oficial atual do partido não se altera muito, apenas é retirado o “P” como se pode observar.

Figura 2 – MDB logo 2018 (atual)

Fonte: < http://encurtador.com.br/crCG6>

Mesmo assim, não raro, ao pesquisar em sites de busca o nome MDB e ir ao campo das imagens, muitos logos diferentes desse serão apresentados, quase todos com muito mais verde, amarelo e azul do que vermelho e preto, alguns até mesmo excluindo essas cores. O próprio número do partido que aparecia em vermelho ou preto, em eleições anteriores; em 2018, aparece já em verde no próprio site oficial do partido.

Figura 3 – Número do partido

Fonte: <http://encurtador.com.br/crCG6>

Toda essa estratégia é observável comparativamente, quando os fatos são isolados, talvez, nem se perceba as alterações pelas quais o partido passou, exceto pela mudança de nome, e mesmo esta para os mais jovens talvez nem signifique muito por não conhecerem a história do partido. Assim, isso que parece transparecer em uma superficialidade algo neutro, na verdade, carrega consigo dados muito mais complexos, ou seja, o partido realiza essas mudanças não por acaso, mas em resposta a mudanças sociais e inclusive fomentando certas mudanças. Além disso, pode-se pontuar que durante o congresso e eventos do partido quando antes o vermelho abundava, foi substituído desde 2017 pelo azul e pelo verde. Todas essas alterações podem parecer simples e reducionistas, mas, com tudo isso, o partido conseguiu manter-se como maior bancada no senado, embora com grandes perdas, é ainda a quarta bancada na câmara de deputados federais e está à frente do governo de três estados[1], o que com todos os escândalos e baixa popularidade do, então, presidente Michel Temer do MDB se demonstra um resultado bastante positivo. Pode-se dizer, diante disso, que as estratégias do partido, apesar de não terem sido das mais eficazes, ainda assim tiveram uma expressividade que se refletiu nos resultados gerais da eleição. Com as amplas disputas que teremos nos próximos quatro anos[2], resgatar a imagem de um movimento que luta pela democracia parece perspicaz, assim como a certa neutralidade que o partido mantém nadando com a correnteza da história.

6 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por certo, as mudanças pelas quais o MDB passou nos últimos tempos são do conhecimento de todos. Este trabalho, então, as explicita e as analisa procurando observar esse cenário de modo crítico compreendendo que as mudanças pelas quais o partido passou não ocorreram por acaso, e sim seguindo um movimento histórico e social. A análise tomou por base conceitos da semiótica e buscou desvelar que a aparência carrega consigo algo mais profundo que por vezes não se demonstra, mas o processo analítico procura demonstrar.

Os resultados a que se chega é que as mudanças procuraram trabalhar em várias esferas algumas mais visíveis, outras mais veladas. Tanto as alterações linguísticas quanto as imagéticas demonstram não somente o partido construindo outra imagem/caráter/*ethos* como se desvinculando de seus últimos anos recentes e voltando aos discursos originários do partido como luta pela democracia, ainda que esse retorno aconteça se dissociando de uma ideia de pensamento de esquerda. As cores demonstram um apelo ao discurso de fortalecimento nacional e, mesmo que indiretamente, se vincula aos movimentos populares que ocorreram desde 2013, não por acaso tais movimentos, como MBL (Movimento Brasil Livre), também tiveram candidatos eleitos a partir desse *ethos* (anticorrupção, democracia

1 Dados pós-eleições de 2018.
2 2018-2022.

etc.).

Cabe, por fim, ressaltar que essa atitude realizada pelo MDB não foi única, outros partidos também renunciaram a suas cores oficiais, pode-se como desdobramento analisar as mudanças de campanha do Partido dos Trabalhadores (PT) do primeiro para o segundo turno de 2018. A análise se amplia, portanto, e demonstra que tal fenômeno talvez seja mais visível no cenário político nacional, isto é, políticos declarando não serem políticos, partidos que não são partidos, um discurso esquizofrênico de partidos que pregam diminuição do estado, corte em investimentos e, ao mesmo tempo, aumento da qualidade do SUS e da educação básica pública. O cenário político parece eclipsado ante o crescimento de manifestações populares, aconteçam essas nas ruas ou nas redes sociais, se, por um lado, ganha-se expressividade e direito de fala, bem como cobrança dos políticos, por outro lado, abre-se espaços para que cada vez mais um discurso ilógico e um avanço do capital desenfreado se instaure, aproveitando-se dessa fragilidade que tal tensão e desgaste gera no âmbito político. O que se vê é o aumento da bancada BBB (Boi, bala, bíblia) enquanto os direitos do povo lhe são tirados, se no plano discursivo a luta é pela democracia, pelo povo e por uma volta ética, no plano objetivo o que se vê são os interesses do capital e de uma oligarquia sendo defendidos e avançando em detrimento dos interesses do povo.

REFERÊNCIAS

COSTA, P. H.S; SILVA, M. F. de A. O Método Pragmático De Charles S. Peirce. **Revista Metávoia**, São João Del Rey, n 13, p. 19-32. 2011.

FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: FIORIN, José Luiz.. **Introdução à lingüística II:** princípios de análise. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003. p. 161-185.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MINAYO, Maria. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria. C. S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 09-29.

KINOUCHI, Renato Rodrigues. Notas introdutórias ao pragmatismo clássico. **Sci. stud.**, São Paulo , v. 5, n. 2, p. 215-226, Jun. 2007 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 Out. 2018.

MERRELL. F. **A semiótica de Charles S. Peirce hoje**. Ijuí: Ijuí, 2012.

NICOLAU, M. et al. Comunicação e semiótica: visão geral e introdutória à Semiótica de Peirce. **Revista Eletrônica Temática**, v. 6, n 08, ago. 2010. Disponível em: <www.insite.pro.br/2010/Agosto/semiotica_peirce_nicolau.pdf>. Acesso em 12 de out. de 2018.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2004. 195 p.

PINTO, Joana Plaza. Pragmática. In: MUSSALIM, Fernanda.; BENTES, Anna (orgs.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. Volume 2. 3 ed., São Paulo: Cortez, 2003. p. 47-68.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 114p.

SIMÕES, Darcilia M. P. Semiótica na comunicação lingüística: um instrumental indispensável. In: FÓRUM DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DA UERJ, 5., 2001, Rio de Janeiro. **Comunicação em mesa-redonda**. Rio de Janeiro: Uerj, 2001. p. 1 - 12.

SOUZA, Rodrigo Augusto De Ana; HINTZE, Cristina Jaeger. Pragmatismo e linguística: interfaces e intersecções. **Cognitivo-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia.** São Paulo, v. 7, n. 2, p. 108-120, jul./dez. 2010.

VASCONCELLOS, Fabio. **Do** MDB **ao PMDB:** história de resistência à ditadura e de proximidade com o poder. 2016. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/do-mdb-ao-pmdb-historia-de-resistencia-ditadura-de-proximidade-com-poder-18978741>. Acesso em: 01 nov. 2018.

VIEIRA, Luciana; DIAS, Almerinda Tereza Bianca Bez Batti. Análise semiótica de capas de livros didáticos. **Comunicação e informação**. v. 17, n. 2, p. 38-54, jul./dez. 2014. Disponível em: < https://revistas.ufg.br/ci/article/view/32076/17610>. Acesso em 12 de nov. de 2018.

CAPÍTULO 7

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA ORALIDADE NO ENSINO DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA DE ACOLHIMENTO PARA IMIGRANTES E REFUGIADOS NÃO ALFABETIZADOS

Data de aceite: 01/03/2022

Umberto Euzebio
Professor Doutor, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional do Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares – CEAM da Universidade de Brasília – UnB. Campus Universitário Darcy Ribeiro
Brasília - DF
http://lattes.cnpq.br/3296133477339307
https://orcid.org/0000-0002-2492-7383

Artigo revisto e atualizado publicado no Brazilian Journal of Development, v. 7, n. 11, 2021. DOI:10.34117/bjdv7n11-167.

RESUMO: O processo migratório sempre esteve presente na história da humanidade, no Brasil, nas últimas décadas, houve aumento nesse o fluxo migratório Com a vinda dessa população no país surge a necessidade não somente de ampliar o ensino da língua portuguesa, mas também de adequação de metodologias. Não se trata apenas de aprendizado do português como língua estrangeira, mas do ensino com outra abordagem, uma vez que urge adequação para um grupo que na maioria das vezes aprender a língua torna-se um fardo tão pesado para a sua sobrevivência. Esse trabalho foi desenvolvido em três regiões administrativas do Distrito Federal: Varjão, Samambaia e Guará. Objetivo dessa pesquisa é levantar reflexões sobre metodologias e estratégias para o ensino do português como língua de acolhimento para grupos de falantes de outras línguas não alfabetizados em língua materna. A metodologia utilizada foi desenvolvida com vivências em oficinas integradas ao longo de oito anos, fundamentadas nos oito eixos da extensão: comunicação, cultura, direitos humanos, educação, meio ambiente, saúde, tecnologia e trabalho. A prática buscou atender às demandas dos participantes, cujo objetivo foi de promover interação comunicativa por meio da fala entre os migrantes. Como resultado, houve maior interação com facilitação do aprendizado da língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Língua não materna. Metodologia. Letramento.

ABSTRACT: The migratory process has always been present in human history, in Brazil, in recent decades, there has been an increase in the migratory flow. With the arrival of this population in the country, there is a need not only to expand the teaching of Portuguese, but also to adapt methodologies . It's not just about learning Portuguese as a foreign language, but about teaching with a different approach, as it urges adaptation for a group that, in most cases, learning the language becomes such a heavy burden for their survival. This work was carried out in three administrative regions of the Federal District: Varjão, Samambaia and Guará. The objective of this research is to raise reflections on methodologies and strategies for teaching Portuguese as a host language for groups of speakers of other languages who are illiterate in their mother tongue. The methodology used was developed with experiences in integrated

workshops over eight years, based on the eight axes of extension: communication, culture, human rights, education, environment, health, technology and work. The practice sought to meet the demands of the participants, whose objective was to promote communicative interaction through speech among migrants. As a result, there was greater interaction with the facilitation of Portuguese language learning.
KEYWORDS: Non-native language. Methodology. Literacy.

1 I INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas houve aumento no fluxo migratório de imigrantes e refugiados para o Brasil proveniente de países da América Latina, África e Ásia para o Brasil. Um contexto específico envolveu a questão dos imigrantes do Haiti e de refugiados da Síria e Venezuela com grandes deslocamentos de pessoas para todas as regiões do país. No caso específico deste trabalho, o fluxo migratório não se restringiu apenas a essas três nações, mas também à Bolívia, Colômbia, Senegal, Gana, Nigéria, Gabão, Camarões, República Democrática do Congo, Líbano, Índia, Paquistão e Bangladesh. A maior parte desses países, de acordo com o Observatório das Migrações Internacionais de 2019, estão entre aqueles com maior fluxo migratório registrado no Brasil de acordo com a 5ª edição do Refúgio em Números. (SILVA; CAVALCANTI; OLIVEIRA; MACEDO, 2020)

Uma das características, comum a todos eles, está no fato de nem sempre terem optados por migrar para o Brasil e ainda, de não terem domínio da língua portuguesa.

Com a chegada dessa população no país surge a necessidade não somente de ampliar o ensino da língua portuguesa, mas também de adequação de metodologias. Portanto, não se trata apenas de aprendizado do português como língua estrangeira, mas do ensino com outra abordagem, uma vez que urge adequação para um grupo que na maioria das vezes aprender a língua torna-se um fardo tão pesado para a sua sobrevivência.

A proposta deste trabalho de pesquisa surge a partir de uma prática de extensão, incluindo de vivências, experiências, registros de práticas, estudos e ações junto aos migrantes especialmente com haitianos, porém nessa atuação também estão incluídos refugiados que constituem grupos minoritários descrito em *Língua de acolhimento: letramento como prática de ensino de português oral para migrantes refugiados com limitações de alfabetização em língua materna*. (EUZEBIO, 2021a)

Esse trabalho foi desenvolvido em três regiões administrativas do Distrito Federal: Varjão, Samambaia e Guará com o objetivo de provocar reflexões sobre metodologias e estratégias para o ensino do português como língua de acolhimento para grupos de falantes de outras línguas não alfabetizados em língua materna.

2 I ESTRATÉGIAS DE ENSINO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A prática aplicada é um recorte de um trabalho mais amplo, voltado especificamente

para aprendizes não alfabetizados em língua materna, participantes de uma atividade de extensão desenvolvida com imigrantes do Haiti e refugiados de diferentes países segundo a metodologia desenvolvida e descrita por Euzebio e Euzebio e Rebouças. (EUZEBIO, 2021b; EUZEBIO, 2021c; EUZEBIO; REBOUÇAS, 2021)

A metodologia de ensino neste contexto específico foi adaptada e adequada, a partir da descrição dos trabalhos citados, para atender às demandas e necessidades do grupo adulto não alfabetizado ou com pouco conhecimento da escrita. Apesar de haver procedência de diferentes países, como já citado, no recorte estudado, houve predominância de haitianos, de ambos os sexos, com faixa etária entre 22 e 55 anos.

A prática foi de desenvolvida a partir de vivências, em oficinas integradas ao em um período de oito anos, com fluxo oscilatório dos participantes, características do contexto migratório. As oficinas foram fundamentadas nos oito eixos da extensão: comunicação, cultura, direitos humanos, educação, meio ambiente, saúde, tecnologia e trabalho. (SISTEMA, 2001, p. 22)

São práticas bastante diversificadas com o objetivo de provocar interação comunicativa por meio da fala entre os participantes, seja na execução de uma atividade, na solução de um problema ou ainda em trabalhos que exigem orientação com instruções prévias. A partir de observações e escuta as atividades buscaram atender às demandas dos participantes: o que eles querem aprender. “Não se aprende por exercícios, mas por práticas significativas.” (POSSENTI, 2011, p. 36) Para o autor isso é óbvio, pois, “[...] uma criança aprende a fala com os adultos com quem convive e com seus colegas de brinquedo e interação em geral. O domínio de uma língua é o resultado de práticas efetivas, significativas, contextualizadas.” (POSSENTI, 2011, p. 36) Para o adulto, do grupo em questão, também foi observado esse mesmo contexto.

Durante as oficinas, não foi abolido o uso da escrita, ao contrário, ela sempre foi utilizada com uso de cartazes e quadro, com o objetivo de estimular o desenvolvimento cognitivo sobre esses códigos, assim como atender às necessidades de identificação dos respectivos nomes e também do transporte coletivo, amplamente utilizado pelos participantes. Em todas as práticas foi observado e verificado que não é possível se trabalhar somente com a oralidade sem considerar aspectos da escrita, pois, isso já está inserido na realidade do letramento de cada indivíduo. Para Soares 2017, p. 24 “[...] um indivíduo pode não saber ler e escrever, isto é, ser ***analfabeto***, mas ser, de certa forma, ***letrado*** (atribuindo a este adjetivo sentido vinculado a letramento)”. Segundo a autora, o adulto por ser marginalizado social e economicamente, pode não ser alfabetizado, porém está constantemente vivenciando com o mundo da leitura e da escrita, seja pelo contato com pessoas alfabetizadas ou mesmo por ouvir leituras de jornais e cartas. Por outro lado, essas pessoas também podem ditar cartas para que ser escritas por um alfabetizado, sendo assim usa estruturas vocabulários próprios da língua escrita. Assim ao fazer o uso da escrita, apesar de não ser alfabetizado, é de certa forma letrado, pois, está envolvido

com práticas sociais no mundo da escrita. (SOARES, 2017)

Também a esse respeito vemos que:

> Povos de tradição oral, de tradições pictóricas, corporais, que possuem textos antiquíssimos orais, versificados, são o antigo a ser superado, e se coincidem com os seres humanos contemporâneos, uma patologia fundamentada cientificamente, dentre outros, pelos estudos sobre a racionalidade. Além disso, entendemos que também a concepção de letramento que temos precisa ser revista. Numa cultura como a nossa, em que a escrita faz parte do universo de referências culturais a que todos têm acesso, não fazer uso individual da escrita alfabética não pode ser sinônimo de ser iletrado, essa é uma afirmação no mínimo equivocada. Careceria de serem melhor investigadas as diversas formas de se relacionar com a escrita, que alguns sujeitos de outras tradições de escritura revelam. (MELLO, 2021, p. 26)

Aqui nos deparamos com um contexto bastante interessante uma vez que a autora se refere à conjuntura de língua materna, a língua portuguesa, porém no caso dos migrantes estudados, a situação, se adequa perfeitamente à realidade por eles enfrentadas.

As atividades se desenvolveram em forma dinâmica e participativa envolvendo todos os membros do grupo de forma contínua e não sequencial, isto é, a cada dia/encontro, teve início e fim da ação desenvolvida, não havendo necessidade de participação na atividade anterior para acompanhar a subsequente.

O objetivo da práxis foi provocar e promover o processo comunicativo por meio da expressão oral na forma de conversa, apresentações musicais, contação de histórias, oficinas culinárias, dança, simulação de compras, visita ao supermercado, passeio pela rua com observação do ambiente e comemoração de aniversários. As atividades sempre estiveram voltadas para atender ao que foi proposto para os oito temas da extensão com abordagem interdisciplinar ou então, em situação específica e pontual, que atendesse ao menos um deles.

A língua de comunicação foi essencialmente a portuguesa, porém sem impedir ou proibir o uso da língua materna, uma vez que foi observado que quando alguém não compreendia algo em português, os próprios colegas faziam tradução simultânea, mas imediatamente era retomado o uso do português.

A avaliação do aprendizado foi a partir de observação e escuta do grupo seguindo a técnica da escuta sensível de Barbier, 2007, com análise do processo comunicativo individual a partir da ampliação do vocabulário, expressões em geral, construção de frases afirmativas, negativas, interrogativas e explicativas.

Por tratar-se de uma prática contínua, à medida que a habilidade oral de cada um foi sendo desenvolvida, esses estudantes foram encaminhados para cursar a Educação de Jovens e Adultos (EJA) em escolas públicas, no entanto, muitos continuaram frequentando os dois cursos concomitantemente.

3 I REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS VIVENCIAIS

Na prática, textos orais e escritos foram bastante utilizados nas oficinas, uma vez que a escrita sempre tem acompanhado o nosso dia a dia, seja em letreiros de transporte público, placas de sinalização, documentos oficiais, como passaportes e identidades, por exemplo. Da mesma forma que as receitas utilizadas nas práticas de culinárias, bulas de medicamentos, embalagens de produtos e folhetos de propagandas de supermercados. Assim, "A oralização do texto escrito remete às atividades em que textos escritos são lidos em voz alta ou reproduzidos de memória, como ocorre nos saraus, noticiários televisivos, conferências, apresentações teatrais, dentre outras práticas sociais." (VERIDIANO; LEAL, 2021, p. 30)

O desenvolvimento de toda a prática sempre teve como esteio de orientação a perspectiva de Língua de Acolhimento fundamentada na definição conceitual de Grosso, na qual afirma que,

> [...] língua de acolhimento é um conceito que ultrapassa largamente os saberes linguísticos e didáticos, aglomerando vários elementos de outros conhecimentos, especialmente o socioeducativo e o político. Embora a língua de acolhimento como conceito seja abstrata e global, na prática pedagógica não pode ser entendida como tal, tendo de ser adaptada ao público imigrante e seu contexto de acolhimento. (GROSSO, 2021, p. 12)

Para Grosso, o professor de Língua de Acolhimento, é um ator social e desenvolve sua prática levando-se em conta seus recursos afetivos, cognitivos, anseios e o conjunto de suas capacidades para que possa perceber e compreender o seu aluno, compreender o seu aprendiz "[...] considerando-se que idealmente o ensino da LAc a determinados públicos deveria ser apoiado também por outros profissionais (psicólogos, médicos, advogados...) que pudessem dar resposta às necessidades diversificadas deste tipo de público." (GROSSO, 2021, p. 12). Para a autora, "[...] a língua de acolhimento tem um saber fazer que contribui para uma interação real, a vida cotidiana, as condições de vida, as convenções sociais e outras que só podem ser compreendidas numa relação bidirecional." (GROSSO, 2010, p. 71).

Essa relação bidirecional, estimula para que o professor possa desenvolver e criar possibilidades interventivas a partir do convívio e do diálogo que se estabelece entre o ensinante e o aprendiz sem que haja hierarquia no processo de ensino e aprendizagem.

De acordo com Barbosa e Ruano (2016), para a pessoa em situação de refúgio não foi uma opção por migrar para o Brasil, foram as circunstâncias e, também segundo as autoras, nem sempre o aprendizado da língua portuguesa é um processo voluntário e desejado, muitas vezes ocorre rejeição dessa língua.

Foi constatado neste trabalho, ser muito comum nos relatos, especialmente de falantes de língua inglesa o questionamento sobre o porquê de não se falar inglês no Brasil. Sendo assim, também é necessário ao professor, saber compreender e o processo

e que crie novas estratégias para que diminua a pressão no processo de aquisição da nova língua. É imperioso que o professor tenha sensibilidade para compreender todo o histórico que trouxe esse migrante para cá, condição que não é opcional, mas de sobrevivência.

Segundo Rajagopalan, não avaliando em situação de refúgio, mas em contextos convencionais de aprendizado de língua

> Não é de estranhar que o ensino de língua estrangeira ainda leve muitos alunos a se sentirem envergonhados de sua própria condição linguística. Pois o lado mais nocivo e macabro da ideologia que norteou, durante muito tempo, os programas de ensino de língua estrangeira é que, como resultado direto de determinadas práticas e posturas adotadas em sala de aula os alunos menos precavidos se sentiam diminuídos em sua autoestima, passando a experimentar um complexo de inferioridade. A língua estrangeira e a cultura que a sustenta sempre foram apresentadas como superiores às dos discentes. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 68)

Para este autor, o contato entre as pessoas provoca uma renegociação das identidades, pois esse contato entre povos possibilita um realinhamento e troca de culturas. Para ele, é por isso que se tem urgência em compreender o processo de ensino e aprendizagem da língua não materna como parte integrante do processo de redefinição de identidades uma vez que as línguas não são apenas instrumentos de comunicação, mas também de cultura. (RAJAGOPALAN, 2003)

"As línguas são a própria expressão das identidades de quem delas se apropria. Logo quem transita entre diversos idiomas está redefinindo sua própria identidade. [...] quem aprende uma língua nova está se redefinindo como uma nova pessoa." (RAJAGOPALAN, 2003, p. 69)

Seguindo por esse raciocínio, o que foi observado no grupo é uma crise de identificação e uma agrura linguística; foi constatado que o contexto por eles vivido levou-os a um processo de "confusão" identitária, mesmo por aqueles que se manifestaram interesse pelo aprendizado do português. No transcorrer das atividades, nas dinâmicas, foi bastante frequente nas próprias expressões dos participantes, o desejo de aprender português rápido para se comunicar melhor, mas ao mesmo tempo, a grande dificuldade de se perceber como parte ou como alguém inserido em uma nova cultura. Esse paradoxo identitário provoca reações que são manifestadas com certo receio de perder a sua própria cultura. Ao refletir sobre isso nos deparamos com a afirmação que "O importante em todo esse processo é jamais abrir mão do nosso direito e dever no que tange à nossa "autoestima". É preciso dominar a língua estrangeira, fazer com que ela se torne parte da nossa própria personalidade; e jamais permitir que ela nos domine." (RAJAGOPALAN, 2003, p. 70)

Sendo assim, esse fato também nos leva para outras reflexões sobre nossas práticas, nossas ações, sobre o modo que ensinamos a língua, para aqueles que estão em um contexto atípico, fora do processo de uma escola de idiomas. A realidade do imigrante em

situação de refúgio exige uma ação comunicativa voltada para o contexto em que ele está inserido e não do sistema padrão de ensino de língua. A finalidade nessas circunstâncias, como Língua de Acolhimento é atender suas necessidades imediatas.

Nesse sentido, Mota Lopes apresenta a necessidade de explicar como e porque teorizar o recurso comunicativo do português em sociedades porosas em tempos híbridos de globalização cultural.

> A teorização sobre os usos transidiomáticos do que chamamos de português [...] os ganhos políticos e éticos de dessa visão são evidentes, já que é colocado como foco de estudo o que muitas pessoas estão fazendo com o que entendemos por língua portuguesa nas práticas locais na quais vivem, sofrem, amam, defendem posições políticas, trabalham, constroem suas vidas sociais etc. Essa visão é bem diferente da defesa de um ideal de língua pura, autônoma, transparente e representacional, separada das práticas situadas em que as pessoas a usam e, performaticamente, constroem suas identidades sociais. (MIOTA LOPES, 2013, p. 118)

Nas oficinas práticas, os aprendizes sempre questionaram sobre as formas de falas utilizadas pelas pessoas, sejam em expressões corriqueiras com "cê", "pá", "beleza" e "tá" ao invés de "você", "para" "tudo bem" e "está", assim com outras já com formação de frases usadas nos ambientes de trabalho. Para eles as expressões não condizem com a forma padrão da língua, especialmente a escrita, que apesar de não dominá-la, sempre a visualizam em situações do dia a dia. Dessa forma, o professor deve estar atento ao ensino da língua em contexto de uso e, neste caso específico de uso emergencial para sobrevivência, seja para comunicação para emprego ou mesmo no dia a dia no convívio com pessoas de círculos próximos. Assim,

> Ao desafiar o ideal de língua pura, focalizando o linguajar, essa posição teórica colabora para abrir espaço para problematizar as "vozes dos debaixo", que tradicionalmente foram e são mantidas de forma cristalizada, por tal ideal, em sua inferioridade (mesmo em uma linguística das variedades na qual está implícita a noma/o padrão – ou matriz linguística normalizadora/padronizadora a que estão submetidas todas as variedades). Tal problematização é possível ao teorizar escritores, falantes etc. em seus atravessamentos identitários performativos de classe social, de gênero, raça, sexualidade, nacionalidade, etc., os quais por sua natureza performativa não preexistem às práticas discursivas situadas e, como tais não poder ser compreendidos como sedimentados. [...] Acima de tudo, essa lógica clama pela necessidade fundamental de outras teorizações para o campo de estudos linguísticos mais alinhados aos nossos tempos. (MOITA LOPES, 2013, p. 119)

Sendo assim, os temas e conceitos trabalhados devem fazer sentido ao aprendiz, devem estar inseridos na realidade vivenciada por ele, uma vez que essa prática possibilita criar significados e ressignificados durante a realização das atividades propostas em aula.

"As diversas situações que envolvem o uso e a análise da linguagem, lhes permitirão se apropriar dos saberes necessários para que suas próprias produções se tornem cada vez mais sofisticadas, claras e objetivas, seguintes as regras que lhes foram

ensinadas pelo professor.” (BIANCHI; MARAIS, 2021, p. 9) Para as autoras, professores que conduzem “[...] sua prática pedagógica baseando-se nos ensinamentos freireanos se mantém preocupados em ouvir os alunos, conhecer sua realidade, consideram seus saberes prévios, experiências e compreensões para, a partir disso, direcionar suas aulas.” (BIANCHI; MARAIS, 2021, p. 13)

Freire propõe o uso de temas e palavras que façam parte do dia a dia do aprendiz, que estejam em sintonia com a vivência do aluno, que ele possa perceber a relação do aprender com o contexto que o cerca. Que aquilo que se ensina tenha significado com a realidade vivenciada pelo aluno, de tal forma que possa provocar reações que questionem a realidade em que está inserido levando-os a um processo de transformação. (FREIRE, 2019).

Em seu trabalho, Lima, 2021, nos mostra a forma que a oralidade como o eixo de integração de práticas de linguagens, foi assumida oficialmente pelas escolas brasileiras. A autora ainda afirma que pouco se sabe sobre os gêneros orais uma vez que o texto oral foi visto, por muito tempo, como sendo lugar desordem. Para a autora, o professor precisa se ambientar com as práticas orais para se trabalhar em sala de aula. Lima apresenta três perspectivas para se trabalha a oralidade “[...] observação e análise da retextualização e variação linguística para se trabalhar com a oralidade: observação e análise da oralidade, variação linguística.” (LIMA, 2021, p. 34).

Apesar não ter trabalhado com produção de texto escrito, e sim com texto escrito, a análise da oralidade e variação linguística esteve sempre presente nas oficinas desenvolvidas durante todo o período.

Segundo Schneuwly,

> [...] o verdadeiro oral é, por um lado, aquele em que o aluno se exprime espontaneamente, no qual não existe escrita, no qual o aluno exprime seus sentimentos em relação ao mundo, e, por outro lado, o oral cotidiano através do qual se comunicam professores e alunos, em aulas diversas. Nem um nem outro parecem suscetíveis de se tornarem objetos de ensino: o oral “puro” escapa de qualquer intervenção sistemática; aprende-se naturalmente, na própria situação. O oral que se aprende é o oral da escrita; aquele que prepara a escrita, pois permite encontrar ideias, elaborar uma primeira formulação; aquele que, por meio das correspondências grafofonêmcas, permite passar ao código escrito; finalmente e principalmente, aquele que não é senão a oralização de um escrito. Às vezes, numa aula de elocução em que o ponto de partida foi um texto escrito e que introduz o aluno às normas de escrita em situações de produção oral, a intervenção mais frequente e mais típica é “faça uma frase completa”. Isso é muito frequente na declamação de poemas – em que o trabalho se faz sobre a pronúncia, a articulação, as ligações, o acento tônico – e na leitura em voz alta, que representa 70% das atividades orais. (SCHNEUWLY, 2004, p. 112).

Para Schneuwly 2004, a característica da oralidade está na ficcionalização, representação do aqui e agora, do gesto, da mímica, da corporalidade e da prosódia.

Não há como pensar no oral como parte funcional da fala, sem a prosódia com entonação, acentuação e ritmo.

"Já que os fatos da prosódia são fatos sonoros, podemos analisá-los em termos quantificáveis de altura, intensidade e duração. Dimensões essenciais de toda produção oral [...]." (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004, p. 130). "O papel da escola é levar os alunos a ultrapassar as formas de produção oral cotidianas para os confrontar com outras formas mais institucionais, mediadas, parcialmente reguladas por restrições exteriores." (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004, p. 147)

Segundo Oliveira e Silva, 2021 podemos associar os processos de oralidade aos conceitos de alfabetização e letramento, uma vez que estes constituem-se no conjunto de práticas sociais e pedagógicas que desenvolvem e proporcionam a aquisição da linguagem. "A linguagem oral é a nossa comunicação imediata é o olhar e dizer, é o falar com o outro, enquanto que a língua escrita é a comunicação por meio do tempo e espaço." (OLIVEIRA; SILVA, 2021, p. 6-7) Para Oliveira e Silva "A oralidade é a maneira de expor o que se está pensando por via da fala e o segundo modo de comunicação [...] com o meio em que vive [...]". (OLIVEIRA; SILVA, 2021, p. 9)

De acordo com a pesquisa

> [...] a oralidade é um dos caminhos que favorecem para uma alfabetização eficaz, posto que este procedimento necessita de reflexão sobre a ligação entre a fala e a escrita, assim como o desenvolvimento da consciência linguística, o que se reflete no desenvolvimento cognitivo e social da criança. (OLIVEIRA; SILVA, 2021, p. 10)

Foi observado e relatado pelos próprios estudantes que após conquistar as bases da comunicação oral em língua portuguesa e, ingressar na EJA, a prática de ensino de português Língua de Acolhimento, proporcionou maior desenvoltura no processo comunicativo com contribuição que facilitou a aquisição da escrita.

No transcorrer das oficinas foram focados alguns pontos específicos tais como: "[...] a sequência lógica de ideias, a reflexão sobre a palavra falada e seus referenciais fonológicos, bem como as imagens mentais das palavras, entre outros aspectos que envolvem a íntima relação entre leitura, escrita e oralidade." (ZANLORENZI; SILVA, 2021, p. 227) Esses aspectos também foram confirmados, quando, em depoimentos de estudantes da EJA que continuaram nas atividades das oficinas.

> Com efeito, os alunos, ao serem expostos a essa prática, têm acesso às reflexões sobre a linguagem, tanto aos aspectos que envolvem a leitura, escrita e oralidade como a produção de sentidos, fato que está bem claro nas respostas apresentadas pelos sujeitos da pesquisa de campo. A partir dos dados coletados, verifica-se que a narrativa oral de histórias não é considerada em seu pressuposto epistemológico, sendo relegada para segundo plano, cerceando a oportunidade dos alunos terem acesso à essa forma de concretização da linguagem humana e de um saber elaborado pelo homem. (ZANLORENZI; SILVA, 2021, p. 229)

Apesar de Bakhtin não usar o termo intertextualidade, Júlia Kristeva diz que para ele "[...] o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações." (FIORIN, 2016, p. 57)

> O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata dotada da materialidade que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for a sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.). (FIORIN, 2016, p. 57)

Para Britto, ao estudante, em ambiente escolar "[...] são negadas à língua algumas de suas características básicas do emprego, a saber: a sua funcionalidade, a subjetividade de seus locutores e interlocutores e o seu papel mediador da relação homem-mundo." (BRITTO, 2011, p. 126).

Sendo assim,

> Seria difícil, portanto, pensar que um texto produzido nas condições em que o é a redação escolar possa fundar-se em procedimentos de mera transferência de estruturas da oralidade. A própria natureza do discurso oral não permitiria uma transferência completa, uma vez que a perda de certos recursos, como a mímica, a entoação e a ênfase, próprio do discurso oral, obriga, na escrita, o locutor a recrutar outros que deem conta desses fenômenos. (BRITTO, 2011, p. 124)

De acordo com Possenti, a escola deveria se espelhar nas mães e babás em busca de conselhos para obtenção de procedimentos pedagógicos. O autor diz que mães não dão exercícios de completar frases, não pedem listas de diminutivos, nem exigem que os filhos decorem conjugações verbais ou que façam construir afirmativas, negativas e interrogativas. No entanto, com o passar do tempo as crianças sabem usar todas essas formas. "Perguntam, afirmam, exclamam, negam sempre que lhes parecer relevante ou tiverem oportunidade. Como aprenderam? Ouvindo, dizendo e sendo corrigidas quando utilizavam formas que os adultos não aceitam. Sendo corrigidas: isso é importante." (POSSENTI, 2011, p. 37 Porém, o autor que mesmo havendo correção no processo de aquisição fora da escola, "não existe reprovação, humilhação, castigo, exercícios, etc." (POSSENTI, 2011, p. 37. Sendo assim, o processo de aprender língua se torna um pouco diferente daquele que estamos habituados e, isso exige maiores reflexões sobre nossas práticas de ensinar.

4 I CONCLUSÃO

Na prática, nas oficinas com pessoas em situação de refúgio e vulnerabilidade, foi criado um ambiente de liberdade, respeito e responsabilidade, onde cada um sabe de seus

papeis, de seus compromissos e de suas responsabilidades. Sendo assim, apesar de haver um fluxo oscilatório, todos os participantes tiveram avanços no desempenho comunicativo oral, na aquisição de vocabulário, no desenvolvimento da fala e na socialização.

De acordo com os resultados de observação e de escuta, a metodologia de oficinas embasada em temas contemplando os oito eixos de extensão comunicação, cultura, direitos humanos, educação, meio ambiente, saúde, tecnologia e trabalho foi efetiva.

A prática da oralidade possibilitou que os aprendizes pudessem se manifestar livremente e língua portuguesa, demonstrando ter conhecimento de mundo e de suas práticas sociais, caracterizando-se como letrados.

As atividades das oficinas possibilitaram desenvolvimento de potencialidades evidenciadas e demonstradas pelo letramento de cada um.

As estratégias participativas e de liberdade e a adoção do ensino de português na perspectiva de Língua de Acolhimento, possibilitou socialização, interação e desenvolvimento da habilidade de comunicação oral entre os participantes.

Apesar de não haver preocupação direta com o uso de códigos para identificação de letras, ao final praticamente todos aqueles que não que não tinham familiaridade com a escrita já reconheciam as letras.

A partir de vivências e experiências neste contexto estudado fica concluído que Língua de Acolhimento não é simplesmente uma metodologia de ensino de língua, mas uma prática pedagógica que exige mudança no paradigma de ensino e na postura pedagógica, com a inclusão necessariamente de ação intercultural e interdisciplinar.

REFERÊNCIAS

BARBIER, René. A pesquisa-ação. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Líber Livro, 2007. 159 p. (série pesquisa, v. 3)

BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção; RUANO, Bruna Pupatto. Acolhimento, sentidos e práticas de ensino de português para migrantes e refugiados, na Universidade de Brasília e Universidade Federal do Paraná. In: GEDIEL, José Antonio Peres; GODOY, Gabriel Gualano de (Org.). **Refúgio e hospitalidade.** Curitiba: Kairós, 2016, p. 321-336.

BIANCHI, Maria Helena da Costa; MORAIS, Maria Lucivane de Oliveira. Ensinamentos freireanos como orientadores da prática pedagógica na alfabetização e letramento. **Revista de Estudos em Educação e Diversidade**. v. 2, n. 5, p. 1-15, jul./set. 2021.

BRITTO, Luiz Percival Leme. Em terra de surdos-mudos (um estudo sobre as condições de produção de textos escolares. In: GERALDI, José Wanderley (Org.). **O texto na sala de aula.** 5.ed. São Paulo: Ática, 2011, p. 116-126.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. In: ROJO, Roxane; CORDEIRO, Glaís Sales (Org.) **Gêneros orasis e escritos na escola.** Campinas: Mercado das Letras, 2004. p. 125-155.

EUZEBIO, Umberto. Língua de acolhimento: letramento como prática de ensino de português oral para migrantes refugiados com limitações de alfabetização em língua materna. In: SOUZA, Rômulo Francisco de; COURA-SOBRINHO, Jerônimo; DINIZ, Mônica Baêta Neves Pereira (Org.). **Português como língua de acolhimento** [recurso eletrônico]: práticas e perspectivas. 1. ed. - São Paulo: Parábola, 2021a. Recurso digital. p. 29-35. (Capítulo 4).

EUZEBIO, Umberto. Prática interdisciplinar em língua de acolhimento para refugiados de Bangladesh e Paquistão na Região Administrativa de Samambaia – DF. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n. 2, p. 12798-12817, feb., 2021b. DOI: 10.34117/bjdv7n2-073.

EUZEBIO, Umberto. Prática interdisciplinar em língua de acolhimento para imigrantes haitianos na Região Administrativa do Varjão – DF. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n. 2, p. 12850-12869, feb., 2021c. DOI: 10.34117/bjdv7n2-076.

EUZEBIO, Umberto; REBOUÇAS, Eduardo Melo. Formação interdisciplinar do professor de português como língua de acolhimento para imigrantes do Haiti. **Latin American Journal of Development**, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 1921-1935, ju./ago., 2021. DOI: 10.46814/lajdv3n4-017.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016, 160 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa.60. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GROSSO, Maria José dos Reis. Língua de acolhimento, língua de integração. **Horizontes de Linguística Aplicada**, v. 9, n. 2, 2010. p. 61-77.

GROSSO, Maria José dos Reis. Língua de acolhimento no contexto migrante português. In: SOUZA, Rômulo Francisco de; COURA-SOBRINHO, Jerônimo; DINIZ, Mônica Baêta Neves Pereira (Org.). **Português como língua de acolhimento** [recurso eletrônico]: práticas e perspectivas. 1. ed. - São Paulo: Parábola, 2021. Recurso digital. p. 11-16. (Capítulo 1).

Lima, Estela Lia Teixeira Moreira. Projeto de ensino com base em textos orais. **Verbum**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 20-37, mai., 2021

MELLO, Marisol Barenco de. Adultos de tradições discursivas orais e os estudos de suas racionalidades: uma leitura crítica. **Revista Indagações em Educação**, Alfenas – MG, v. 1, n. 1, p. 16-29, 2021.

MIOTA LOPES, Luiz Paulo. Como e por que teorizar o português: recurso comunicativo em sociedades porosas e em tempo híbridos de globalização cultural. In: MIOTA LOPES, Luiz Paulo (Org.). **Português no século XXI**: cenário geopolítico e sociolinguístico. São Paulo: Parábola, 2013. p. 101-119.

OLIVEIRA, Lúcia Paula Novaes; SILVA, Evanilda Soares e. Focalizando a oralidade e processos de letramentos no ensino fundamental. SEMINÁRIO GEPRAXIS, SEMINÁRIO NACIONAL, 8; SEMINÁRIO INTERNACIONAL 4, 2021, Vitória da Conquista – BA. **Seminário Gepráxis,** v. 8, n. 13, p. 1-11, maio, 2021.

POSSENTI, Sírio. Sobre o ensino de português na escola. In: GERALDI, José Wanderley (Org.). **O texto na sala de aula.** 5.ed. São Paulo: Ática, 2011, p. 32-38.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**:linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003. 143 p.

SILVA, Gustavo Junguer; CAVALCANTI, Leonardo; OLIVEIRA, Antonio Tadeu Ribeiro de; MACEDO, Marília F. R. de. **Refúgio em Números**, 5. ed. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Comitê Nacional para os Refugiados. Brasília: OBMigra, 2020.

SISTEMA de dados e informações: base operacional de acordo com o plano nacional de extensão. **Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras**. Reimp. Rio de Janeiro: NAPE, UERJ, 2001. 84p. (Coleção Extensão Universitária, v. 2)

SCHNEUWLY, Bernard. Palavra e ficcionalização: um caminho para o ensino da linguagem oral. In: ROJO, Roxane; CORDEIRO, Glaís Sales (Org.) **Gêneros orasis e escritos na escola.** Campinas: Mercado das Letras, 2004. p. 109-124.

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. 3. ed., 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 128p.

VERIDIANO, Rayra Saara Martins; LEAL, Telma Ferraz. O ensino da oralidade nos livros didáticos de alfabetização e letramento do ensino fundamental. **Cadernos da Fucamp**, Monte Carmelo – MG, v. 20, n. 48, p. 27-44, 2021.

ZANLORENZI, Claudia Maria Petchak; SILVA, Paola Helena Muxfeldt Morandi da. A contribuição das narrativas orais de histórias para aprendizagem: a visão do professor alfabetizador. **Cadernos de Pós-Graduação,** São Paulo, v. 20, n. 1, p. 218-231, 2021. DOI: https://doi.org/19.5585/cpg.v20n1.19343.

CAPÍTULO 8

PANIS ET CIRCENSE: DECOLONIALIDADE E EPISTEMOLOGIA AFRO-DIASPÓRICA EM GILBERTO GIL

Data de aceite: 01/03/2022
Data de submissão: 14/12/2021

Angélica Maria Schimitz da Silveira
Graduação em Pedagogia pela UFSC. Mestranda em Educação pela Universidade Regional de Blumenau - FURB. Professora efetiva na Rede Municipal de Florianópolis/SC
https://orcid.org/0000-0002-8491-6002

Camila Gabriela Pollnow
Graduação em Letras pela UFSC. Mestranda em Educação pela Universidade Regional de Blumenau - FURB. Professora na rede municipal de Pomerode/SC
http://lattes.cnpq.br/2340980113968864

Edelu Kawahala
Doutora em Teoria Literária pela UFSC. Professora do curso de Psicologia da Universidade Estácio de Sá
http://lattes.cnpq.br/1285169006756420

Lucas da Silva Sampaio
Graduando do 2º semestre de Psicologia pela Universidade Regional de Blumenau - FURB. Bolsista de pesquisa PIBIC/CNPq
http://lattes.cnpq.br/7791591841841067

Rodrigo Díaz de Vivar y Soler
Doutor em Filosofia pela UNISINOS. Professor permanente do curso de Psicologia da Universidade Regional de Blumenau - FURB e professor colaborador do Mestrado em Educação da FURB
https://orcid.org/0000-0001-7286-3129

Thomas Teixeira Fidryszewski
Graduação em Psicologia pela Estácio de Santa Catarina. Pós-Graduação em Saúde do Idoso e Gerontologia pela faculdade UNYLEYA. Mestrando em Educação pela Universidade Regional de Blumenau - FURB. Psicólogo Clínico
https://orcid.org/0000-0002-2081-0591

RESUMO: O presente artigo busca analisar as imagens discursivas do negro presentes nas canções de Gilberto Gil, tendo como propósito demonstrar de que maneira as questões da memória e da identidade negra são abordadas em suas canções ao longo de sua carreira artística. O cantor e o compositor trazem consigo uma evocação de memórias capazes de quebrar as formas do silêncio, rompendo barreiras, denunciando formas de racismo e exclusão social. Gil tem composto e interpretado muitas canções populares que se engajam nas lutas pelas memórias da negritude brasileira, como o movimento tropicalista, que emerge, de certa forma, como uma crítica em torno dos aspectos ligados à cultura do entretenimento, a qual marca o cenário cultural brasileiro. O texto também traz algumas contribuições de outros autores, para aprofundar a discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Gilberto Gil. Identidade Negra. Tropicália. Cultura.

PANIS ET CIRCENSE: DECOLONIALITY AND AFRO-DIASPORIC EPISTEMOLOGY IN GILBERTO GIL'S WORK

ABSTRACT: This article seeks to analyze the discursive images of black people present in Gilberto Gil's songs, aiming to demonstrate how the issues of black memory and identity are approached in his songs throughout his artistic career. The singer and composer bring an evocation of memories capable of breaking the forms of silence, breaking down barriers, denouncing forms of racism and social exclusion. Gil has been composing and interpreting many popular songs that engage in the struggles for memories of Brazilian blackness, such as the tropicalist movement, which emerges as a critique of aspects related to the culture of entertainment, which marks the Brazilian cultural scene. The text also brings some contributions from other authors, to deepen the discussion.
KEYWORDS: Gilberto Gil. Black Identity. Tropicália. Culture.

Hoje Caetano e Gil
Estão juntos na TV
Outro dia Dona Canô disse
Caetano venha ver
Aquele preto que você gosta
Aquele preto que você gosta
Aquele preto que você gosta
Está cantando na TV.
(Dona Canô - Daniela Mercury, 1996)

1 I INTRODUÇÃO

Cantor, compositor, multi-instrumentista e político. Não faltam atribuições para o baiano Gilberto Gil. Certamente seu nome ocupa um papel de destaque na história da cultura nacional e o mérito do seu trabalho ultrapassa as fronteiras de muitos países e de muitas culturas. No mês da consciência negra, Gilberto Gil foi eleito para o seleto grupo dos "imortais" da Academia Brasileira de Letras. Reconhecimento mais do que merecido pelo conjunto de sua obra, sem sombra de dúvida, mas também reconhecimento necessário pelos contornos que as lutas antirracistas assumem no início do século XXI. Entre tantas atrocidades cometidas cotidiana e sistematicamente contra a população negra, o fato de que a erudição acadêmica enfim foi tomada de assalto pela lírica das ruas, pelas vozes marginais, negras e periféricas. Gil, na academia, não é mais o "indivíduo", mas uma alegoria de tantos performes, poetas, rappers e músicos que, cotidianamente, nos lembram a potencialidade das identidades diaspóricas e periféricas contra a normose do etnocentrismo.

O artigo que por ora apresentamos tem como finalidade analisar algumas linguagens discursivas pelas quais podemos tensionar a aproximação entre os elementos da Tropicália e das identidades afro diaspóricas, que acabam por sinalizar a possibilidade

de compreendermos os elementos pelos quais a constituição do sujeito é marcada pelas experiências da decolonialidade. Isso significa dizer que podemos reconhecer em muitos momentos do trabalho intelectual de Gilberto Gil a possibilidade de seu trabalho constituir-se como uma forte crítica da constituição do sujeito e das experiências étnico-raciais no Brasil a partir da colonização dos corpos, mas também das próprias colonizações das subjetividades.

2 I PELO ATLÂNTICO NEGRO: IDENTIDADES EM FLUXOS, TROPICÁLIA E CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE

A Tropicália pode ser considerada um dos últimos movimentos que agregaram diversas manifestações artísticas por meio de um processo de ruptura cujas ressonâncias estão inscritas em muitas vertentes da cultura latino americana, brasileira e europeia. Embora alguns tropicalistas tenham sido assumidamente influenciados pelos modernistas, não se poderia chamar tal acontecimento de uma mera atualização dos trabalhos provenientes dos intelectuais da “semana de 1922”. Talvez a maior contribuição da Tropicália seja a antropofagia do fenômeno *POP*, não só da cultura brasileira, mas também internacional, agregando o popular, o brega e o erudito, em um processo de bricolagem cujas referências se inscrevem na perspectiva agambeniana da profanação (AGAMBEN, 2007). A Tropicália compreende, portanto, os dispositivos de um desdobrar permanente do carretel da linguagem. Ela emerge, de certa forma, como uma crítica em torno aos aspectos ligados à cultura do entretenimento, mas também da relação entre a arte engajada e as apropriações políticas dos objetos estéticos. Dito de outra forma, as performances tropicalistas indicam a possibilidade de se construir uma obra de arte sem recorrer, necessariamente, a uma “pedagogia da vida militante” ou ainda, a um “despertar coletivo da consciência das massas”. Se atentarmos, no Brasil dos anos 1950 e 1960 a resistência ao imperialismo americano limitava-se a duas ou três palavras de ordem, negando tudo que fosse proveniente da cultura estadunidense e europeia. Essa experiência, por vezes, transformava o popular em “sub arte”, produto de uma indústria cultural, em que, segundo Adorno, era compreendida pelo sucateamento da cultura erudita. Os tropicalistas contrapõem-se aos intelectuais de esquerda e recorrem ao *POP* como mercadoria a ser consumida, pelos critérios da antropofagia. Todo tropicalista tem plena consciência de que faz parte da engrenagem capitalista, e, de certa forma, o problema não consiste somente em criticar a Ideologia do Capital acenando para a revolução de classes, mas, sobretudo, operar um corte preciso nos elementos e dispositivos culturais, profanando a sua identidade e colocando-a a serviço de uma arte que se pretende crítica a partir da realidade brasileira. O problema da Tropicália é mais de procedimento, ou seja: usar os aparatos do centro, mas lhe correr as próprias engrenagens por meio do sarcasmo, da ironia, do deboche e, dessa maneira, profanar as ideologias.

A centralidade na questão de classe é questionada não num movimento de alienação e descompromisso, como apontaram alguns críticos, mas para além disso, a Tropicália extrapola todos os limites da alteridade. Por exemplo, o desbunde, tão ofensivo aos militantes, como aos cidadãos de bem, emerge como uma forma de repensar os modelos de condutas embrutecidas, ou a serviço da revolução, ou de uma vida devotada ao fascismo. O enunciado da Tropicália bem poderia ser: “desbundados de todo o mundo, uni-vos!” Uni-vos contra a miséria do capitalismo, mas também vos uni contra a miséria de uma vida enfadonha e triste. A Tropicália é, portanto, o resultado do nosso sentimento originário da rua das periferias que habitamos. Ou seja, os elementos alegóricos pelos quais permite-se deslocar do “carrego colonial” a partir de outras possibilidades diante de diversos caminhos em que a esquerda rebatia a direita com o mesmo tom de autoritarismo, e, ao romper com essa perspectiva, emerge a encruzilhada como sentido poético da Tropicália. Segundo Rufino:

> A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos ***cruzos*** e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. (RUFINO, 1987, p. 10).

Com um olhar regional e universal, os tropicalistas tiveram influência de artistas como Luiz Gonzaga e Beatles. Da mesma forma, na política discutiram o contexto brasileiro na ditadura, assim como foram impactados - como a maioria dos jovens de sua geração - pelo movimento de maio de 1968, e as novas pautas, como as liberdades civis democráticas, os direitos das minorias, a igualdade entre homens e mulheres, entre brancos e negros e entre heterossexuais e homossexuais.

> Maio de 68 é da ordem de um acontecimento puro, livre de qualquer causalidade normal ou normativa. A sua história é uma “sucessão de instabilidades e de flutuações amplificadas”. Houve muitas agitações, gesticulações, falas, besteiras, ilusões em 68, mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...” O possível não preexiste, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...). (GUATTARI, DELEUZE, 2015, p. 119).

Dentre todas as vozes da Tropicália, Gilberto Gil caracteriza-se como uma importante alegoria em torno das condições de possibilidades do sentido da experiência decolonial e da afro-diasporicidade. Partindo do pressuposto de que a decolonialidade caracteriza-se como uma experiência epistemológica responsável por tensionar os efeitos entre o conhecimento etnocêntrico, em nome das vozes periféricas, os sentidos produzidos por uma linguagem que é da ordem do cotidiano e da realidade brasileira e latinoamericana.

Gil nasceu em 1942, em Salvador, mas foi criado em Ituaçu, cidade onde passou

sua infância. Por conta da condição socioeconômica de seus pais, que atuavam como médico e professora, ele teve a possibilidade de explorar sua formação intelectual e de artista. A infância foi dedicada a ouvir Luiz Gonzaga, o qual o influenciou nas primeiras notas do acordeón. Décadas mais tarde - especificamente no ano de 2002 - no encarte do CD "Kaya n'gan daya", Gil reconheceu a pertinência de Luiz Gonzaga para se pensar não somente as representações, mas as resistências ligadas ao sentimento nordestino que acompanha o seu trabalho.

Ao ingressar na faculdade de Administração, Gil conhece Caetano, Bethânia, Gal e Tom Zé, dando início a um período conhecido como fase prototropicalista. Embora o período efervescente da Tropicália tenha durado cerca de dois anos, seu pensamento atravessaria toda a obra de Gil, sendo sua posição como tropicalista reafirmada quando assumiu o Ministério da Cultura em 2003, conforme relata Vianna (2007).

Dentre os diversos temas abordados por Gil em sua carreira, a problemática das questões étnico-raciais sempre foi marcante. Criado em uma Bahia negra e em um país onde o mito da democracia racial[1] impedia a discussão sobre as desigualdades vivenciadas por negras e negros, Gil apresenta em suas músicas importantes reflexões sobre culturas negras diaspóricas no Brasil

É necessário que se contextualize o fato de que a problemática das relações étnico-raciais emerge, sobretudo, no período do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando muitas pautas em torno da afirmação de novas formas de identidades passam a eclodir, especialmente na periferia de países latinoamericanos, asiáticos e africanos, além da Europa e dos próprios Estados Unidos. A questão racial começa a ter visibilidade por meio da ação direta de grupos ligados aos movimentos pela descolonização da África: os Panteras Negras, os *Black Power*, os Rastafáris, que passam a influenciar os jovens no mundo todo, conforme aponta Dunn:

> Nos anos 70, esses fluxos culturais transnacionais foram particularmente significativos para o desenvolvimento de novas formas de música brasileira urbana que denunciavam desigualdades raciais, confirmavam vínculos históricos e culturais com a África e articulavam a identidade negra coletiva. (DUNN, 2009. p. 206).

Com Gil não foi diferente, contudo, a maneira de construção de seu pensamento e arte sobre a negritude apresenta-se de modo a articular a questão da africanidade e negritude com reflexões a respeito das relações de poder que permeavam a questão racial.

> Em vários contextos, a música soul, os filmes que exploravam esteriótipos dos negros e as celebridades afro-americanas do esporte exerceram grande impacto sobre a juventude africana e diaspórica, gerando expressões que muitas vezes divergiam das culturas nacionais sancionadas pelo governo. [...] Jovens afro-brasileiros se apropriaram destes produtos e ícones culturais para contestar a inclinação nacionalista de brasilidade, que tendia a minimizar

1 Conceito elaborado por Gilberto Freyre no qual aborda que, no Brasil, não existiria o racismo entre as etnias e que todos têm igual chance de desenvolvimento e prosperidade em suas vidas.

> a discriminação e a desigualdade racial exaltando a identidade mestiça. (DUNN, 2009. p.206-207).

Em Gil, podemos perceber duas noções simultâneas. Uma em que ele se posiciona diante de sua negritude, numa perspectiva a qual pode parecer ambígua aos que desconhecem a Tropicália. Outra, referente ao fato de que, para ele, o dispositivo da mestiçagem é um elemento positivo, contrariando a colonização de pensamento estadunidense do qual alguns grupos do movimento negro eram vinculados. Ou seja, a ideia de que uma visão racial purista também estaria presente no contexto do pan-africanismo e outras metáforas da narrativa representacional e da construção de uma identidade inventada, como forma de resistência à cultura branca e europeia. Numa entrevista a Ana Maria Baiana, em 1977, Gil argumenta:

> A cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, uma energia telúrica tá entendendo? Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo. (COHN, 2007, p. 147).

Gil tem plena consciência de que a miscigenação não é uma oposição à negritude, mas um percurso que liga a constituição de sujeitos diaspóricos que navegam pelo Atlântico Negro (GILROY, 2001). Ele não se coloca diante de um purismo utópico e ingênuo - do qual são testemunhas o movimento de repatriação de negros e negras para a África e a estruturação, ainda no século XIX da Libéria, a primeira nação negra formada por escravos libertos -, ele prefere transitar por culturas que, de alguma forma, "lambuzaram-se entre si", como afirma Mia Couto no filme "Língua – Vida em Português". Neste sentido, podemos pensar em Gilberto Gil e seu pensamento afro-diaspórico como híbridos. Gil aponta para estes trânsitos culturais em 1976, ao escrever uma letra sobre a origem do Rock, como aponta Dunn:

> Gil retrata o surgimento do rock´n´roll como uma colisão entre a Europa feminina e uma África masculina: ´Vertigem verga a virgem branca tomba sob o sol/rachando em mil raios pelo machado de Xangô/E assim gerados, a rumba, o mambo, o samba, o rhythm´n´blues tornaram-se ancestrais, os pais do rock and roll´. A cultura européia representada como ´virgem branca, é dilacerada em vários pedaços por Xangô, uma divindade guerreira na religião ioruba, gerando um conjunto de ritmos diaspóricos em Cuba, no Brasil e nos Estados unidos, que viriam a se tornar raízes do rock moderno. (DUNN, 2009, p. 204).

Gilroy (2001) aponta para a construção de um pensamento híbrido em contraposição a um saber único ao tratar da cultura negra e do perigo de pensar a negritude a partir de um essencialismo. Corre-se assim o risco de se reinventar o que Gilroy chama de um "pan-africanismo bruto" e de retomar ideais que estejam estruturados unicamente na questão racial definida como essência da própria ideia de negritude. A atitude de se cruzar o Atlântico não é somente um problema ligado às dimensões geográficas, mas também linguísticas,

culturais e históricas. Dessa maneira, o Atlântico não é a busca pelas raízes, mas pela possibilidade de se pensar e de se sentir a africanidade construída a partir de uma polifonia diaspórica. Essa é, portanto, a marca de uma vontade tropicalista: ser um sujeito diaspórico que se nega a seguir um único roteiro e falar uma única linguagem.

Em sua composição "Oração pela libertação da África do Sul", Gil dialoga com estas diversas africanidades:

> Se o rei zulu já não pode andar nu / Se o rei zulu já não pode andar nu / Salve a batina do bispo tutu / Salve a batina do bispo tutu / Ó deus do céu da áfrica do sul / Do céu azul da áfrica do sul / Tornai vermelho todo sangue azul / Tornai vermelho todo sangue azul / Já que vermelho tem sido / Todo sangue derramado / Todo corpo. (GIL, 1985, s/p.).

Toda Tropicália é, desde sua concepção, formada por bricolagens, tendo em vista sempre a possibilidade de ressignificar os aspectos ligados aos artefatos de múltiplas culturas. Neste sentido, Gil nos aponta a possibilidade de uma negritude viva e encarnada nos desafios brutais das práticas cotidianas e sociais. Mais do que nunca, cultura não é folclore ou entretenimento, mas uma máquina de guerra repleta de possibilidades.

Esse é o efeito fundamental pelo qual podemos pensar as composições de Gil como emblemas dos efeitos paradoxais da constituição do sujeito no mundo contemporâneo, pois para ele a mestiçagem necessita ser compreendida a partir do seguinte diagnóstico:

> Quando enfatizo o caráter essencialmente mestiço e sincrético do meu povo e da minha cultura, não quero dizer que isso não tenha ocorrido em outros lugares do mundo. É claro que ocorreu – e ocorrerá sempre. Mas temos de atentar para três aspectos fundamentais de nossa configuração histórica e cultural. Primeiro, para o alto grau de mestiçagem que marcou o Brasil. Isto foi – e continua sendo – um fato historicamente digno de nota. Segundo, para o fato de que aqui culturas muito diversas entre si realmente se mesclaram em profundidade. A nossa cultura, com todas as suas diversidades internas, é totalmente sincrética. Desde o seu início, já que os colonizadores portugueses não conseguiram impor uma rígida linha divisória entre a cultura dominante e as culturas dos dominados. Terceiro, para o fato de que, além de sermos mestiços, sabemos nos ver e nos reconhecer como tais. Ao contrário do que se passa nos Estados Unidos, onde a pessoa ou é negra ou é branca, olhamos para as nossas peles e reconhecemos muitos matizes de cor. Os brasileiros, diferentemente dos norte-americanos, querem assumir todos os seus antepassados. (GIL, 2003, s/p.).

Ora, cabe ressaltar que problematizar a mestiçagem implica abordá-la criticamente, diagnosticando as relações raciais, as tensões e negociações em torno desse lugar. A complexidade do conceito de mestiçagem está em retirar dela seu caráter naturalista e ideológico. Também é muito importante pensar o mestiço para além do biológico. Se a mestiçagem não é um problema ideológico, nem biológico, mas um dispositivo de assujeitamento colonial cujas ressonâncias se inscrevem no nosso tempo presente. Enquanto sujeito de entre-lugares, o mestiço ocupa o interstício de uma relação desigual entre colonizado e colonizador, escravo e senhor, podendo, portanto, supor-se capaz de

flutuar entre esses dois lugares.

Em 1989, Gil compõe uma canção em que afirma a defesa do sincretismo e miscigenação como uma estratégia de resistência cultural:

> DE BOB DYLAN A BOB MARLEY - UM SAMBA-PROVOCAÇÃO - Pela mania da compreensão / Ainda hoje andei tentando decifrar / Algo que li que estava escrito numa pichação / Que agora eu resolvi cantar / Neste samba em forma de refrão: "Bob Marley morreu / Porque além de negro era judeu / Michael Jackson ainda resiste / Porque além de branco ficou triste". (GIL, 1989, s/p.).

Vianna (2007) aponta um indício para entendermos a suavidade com que Gil lida com a mestiçagem. Ele é tropicalista e, como tal, está acostumado a montagens e justaposições em que as diferenças não se apagam, pois a Tropicália é coro de vozes em disparada. Vozes dissonantes de um coletivo que não abafa a individualidade.

Hall (2009, p. 326) menciona a importância da "[...] necessidade de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica". É preciso deslocar-se da essencialização da diferença da lógica binária para compreender a diversidade e não a homogeneidade da experiência negra e de sua produção cultural, não somente para contemplar as clivagens cravadas na experiência afro-diaspórica, mas para articulá-las a outras especificidades, como gênero, classe e etnia, para além da raça.

Gil reconhece o Brasil mestiço e tem consciência das desigualdades raciais, como assinalado em "A Mão da Limpeza":

> O branco inventou que o negro / Quando não suja na entrada / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Que mentira danada, ê / Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o branco sujava. (GIL, 1984, s/p.).

Nesta canção, Gil aponta para o lado mais perverso do racismo na sociedade brasileira. Os tons sádicos e lúdicos pelos quais naturalizamos as desigualdades entre brancos e negros. Essa experiência pode ser sinalizada pelas afirmações de Batista e Campos:

> O Brasil não é um país livre de preconceitos, em especial, àqueles referentes a questões étnico-raciais, religiosas ou geracionais. Segundo Gonçalvez e Silva (2002), o mito da democracia racial foi um dos maiores mecanismos de dominação ideológica produzido no mundo, ainda atual. A discriminação contra vários grupos permaneceu viva e real, em um jogo no qual os diferentes são ao mesmo tempo exaltados e excluídos. Como afirma Pierucci (1990), o racismo surge não da negação da diferença, mas sim de sua exaltação, pois a rejeição das diferenças ocorre após a afirmação das mesmas. (CAMPOS, BATISTA, , 2015, p. 41).

Este processo de desqualificação da negritude foi um dos alicerces fundamentais para que a empresa colonial destruísse qualquer possibilidade de identificação positiva em relação aos aspectos ligados à identidade negra, permitindo não somente a exploração econômica corporal, mas também psicológica, responsáveis por fazer do racismo uma

aceitação tão natural, como qualquer outra prática social conhecida. Munanga define essa estratégia racista como

> [...] uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. (MUNANGA, 2004, s/p.).

Estrategicamente, Gil aborda a questão da identidade como uma possibilidade de superação do racismo. Fanon (2008) coloca que a condição do sujeito negro é singular, porque ele está tanto cultural quanto historicamente em uma posição de inferioridade e sujeição ao colonizador branco. Para o autor, a colonização e o racismo alteram profundamente a subjetividade do negro. Apesar deste recorte psicológico, não há reducionismo. A perspectiva analítica empreendida por Fanon é psicossocial, uma vez que compreende o sujeito como produto de uma realidade econômica e social. Segundo Fanon (2008), a luta dos negros só irá se efetivar nos planos objetivos e subjetivos no intenso e arenoso campo das relações e das práticas sociais existentes a partir da historicidade dos indivíduos e de seus respectivos modos de produção.

A questão do corpo será outro elemento importante para os tropicalistas e para Gilberto Gil em sua relação com a questão racial, como demonstra na música "Sarará Miolo":

> Sara, sara, sara, sarará / sara, sara, sara, sarará / sarará miolo / sara, sara, sara cura dessa doença de branco / sara, sara, sara cura / dessa doença de branco de querer cabelo liso / já tendo cabelo louro / cabelo duro é preciso / que é para ser você / crioulo. (GIL, 1979, s/p.).

A questão da cor e dos traços fisionômicos no Brasil são os principais elementos de identificação racial. Segundo Segato (2005), os traços fisiológicos são comumente pensados na tentativa de desfiliação racial, colocando o racismo como um problema constituinte do nosso país. Ora, se ser negro implica em uma identificação com tudo o que há de pior na história de toda a humanidade. É preciso que se criem dimensões efetivas de desmobilização e de embranquecimento como estratégia de aniquilamento das heranças culturais e das matrizes negras em todas as dimensões dos planos simbólicos e concretos. É preciso destituir tudo o que é proveniente da cultura negra, desmerecendo-a constantemente e cotidianamente. Mais do que embranquecer uma população, o problema do racismo consiste em embranquecer as próprias dimensões dos fenômenos da música, da literatura e da arte.

> Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento etnico/

> racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da sua identidade negra. (GOMES, 2002, p. 97).

Gil, em vários momentos, usa o seu corpo para se afirmar a partir de uma estética afro, chegando a ser ridicularizado por alguns de seus críticos quando começou a usar tranças e adereços africanos, conforme relata Dunn (2009).

Hall argumenta que, para além de uma cultura eurocêntrica branca, o povo da diáspora negra tem encontrado estratégias de produção cultural que possibilitam um movimento de resistência. Neste sentido, salienta: “pensem o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação.” (HALL, 2009, p. 324).

Gil usa tranças, *dreads* e *black power* porque se reconhece em todos esses elementos identitários. Gil é negro, mas reivindica, por outro lado, ao modo de Fanon (2008), não só a negritude, mas, acima de tudo, a liberdade ontológica de ser, não só negro. Suas canções constituíram-se como evocação de memórias capazes de quebrar as formas do silêncio, rompendo barreiras, denunciando formas de racismo e exclusão social.

Segundo Stuart Hall (2006), a homogeneização cultural é o grito angustiado de quem está convencido de que a globalização ameaça abafar as identidades e a “unidade” das culturas nacionais; entretanto, como visão do futuro das identidades num mundo pós-moderno, neste cenário, como é colocado, é muito simplista, exagerado e unilateral. O discurso de uma cultura nacional não é assim tão moderno, pois temos as glórias do passado e o impulso para a modernidade. Conforme Domingues (2011, p. 121), “O racismo não permaneceu intacto depois do regime de cativeiro, tendo sido ajustado e reajustado em dissonâncias, assumindo novas funções, vertentes e roupagens dentro da nova ordem”, ou seja, a democracia racial deste país é uma realidade paralela que ninguém nunca viu.

3 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme pudemos observar ao longo desse texto, a linguagem presente em muitos trabalhos desenvolvidos por Gilberto Gil acaba por transpor os limites das experiências da cultura do entretenimento, inserindo-se no profundo debate entre as dinâmicas sociais, políticas, econômicas e históricas de nosso país. O contexto das ciências humanas e, mais especificamente o debate em torno da relação entre arte, estética, poesia e literatura, é comumente delimitado pelos papéis representacionais que cada modalidade de discurso possui em torno de uma determinada experiência do pensamento. Trata-se, no caso, das humanidades de sujeitar o discurso artístico a uma determinada escola ou corrente epistemológica.

As representações assumem, nesse contexto, uma “vontade da verdade” em que o artista se torna ferramenta para as angústias, problematizações e críticas produzidas pelos horizontes e circuitos acadêmicos. Muito embora essa perspectiva ilustre a presença

e atualidade de bons trabalhos e reflexões, por certo, frequentemente tal procedimento acaba por tensionar a relação entre arte, hermenêutica e discursividade.

Nos últimos anos, contudo, a crítica decolonial vem potencializando outras possibilidades de percebermos tais dinâmicas compreendendo a formação de pequenas máquinas de guerra pelas quais as experiências do pensamento são levadas a cabo pelo contexto de outras formas de produzir e agenciar a linguagem que emerge no "exterior" da academia. Linguagens periféricas que "ardem", denotam o tom de um movimento político e social de corpos e subjetivações negras, mestiças, indígenas e originárias que tensionam a imersão de identidades porosas pelas quais podemos problematizar as condições das experiências étnico-raciais no nosso país.

O fato de tensionarmos os efeitos que ligam Gilberto Gil à Tropicália e à perspectiva crítica da constituição de uma identidade diaspórica não deve ser compreendido como uma tentativa de explicação ou de uma hermenêutica que liga o movimento pendular do "dito e do não dito". Para nós, é mais importante percebermos como a máquina de guerra decolonial favorece o entendimento de que a arte é uma afetação e, como tal, ela pode ser uma chave para que possamos problematizar os modos pelos quais fomos e somos colonizados tanto do ponto de vista corporal, mas também psicológico. O que propomos não é uma chave de leitura, mas um deslizar pela superfície e pela porosidade dos cristais do conhecimento, pois como bem lembra Gilles Deleuze:

> um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contato o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contato. É, pois, até mesmo biologicamente é preciso compreender "que o mais profundo é a pele". (DELEUZE, 2000, p. 106).

É nesse contexto que a linguagem produzida por Gilberto Gil compreende as condições de possibilidades pelas quais os espaços que envolvem as relações étnico-raciais podem ser investidos por um movimento capaz de nos permitir ultrapassar a fina película que recobre as relações entre militância, a constituição de si e os problemas estruturais vivenciados pela sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BASUALDO, Carlos. **Tropicália:** uma revolução na cultura brasileira. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BATISTA, Elise Helena de Morais. CAMPOS, Maria Teresa de Arruda. Rir do outro: o fascismo das piadas racistas no cotidiano. **Horizontes**, 33 (2), 37-46, 2015.

COHN, Sergio. Gilberto Gil – Encontros. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

DOMINGUES, Petrônio José. "Um desejo infinito de vencer": o protagonismo negro no pós-abolição. **Revista Topoi**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 118-139, jul.- dez., 2011.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Trad. Renato da Silveira. Salvador. EDUFBA, 2008.

GIL, Gilberto. **Discurso do Ministro Gilberto Gil Dando Posse à Nova Diretoria da Fundação Cultural Palmares**. Disponível em: http://www.lidora.info/fusaoracial/discurso_do_ministro_gil.htm. Acesso em: 25 jul. 2010.

GIL, Gilberto. A mão da limpeza. *In*: GIL, Gilberto. **Raça Humana.** Wea Discos, 1984.

GIL, Gilberto. De Bob Dylan a Bob Marley - Um samba provocação. *In*: Gil, Gilberto. **The Eternal God of Change.** Wea Discos, 1989.

GIL, Gilberto. Oração pela libertação da África do Sul. *In*: GIL, Gilberto. **Dia Dorim Noite Neon.** Wea Discos, 1985.

GIL, Gilberto. Sarará miolo. *In*: GIL, Gilberto. **Ao vivo em Tóquio.** Gravadora Palco, 1979.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo, 2001.

GOMES, Nilma Lino. **Cabelo e cor de pele: uma dupla inseparável**. *In:* Multiculturalismo e a Pedagogia Multirracial e Popular. Série Pensamento Negro em Educação. Florianópolis, Atilènde (Núcleo de Estudos Negros),2002.

GUATTARI, Félix. DELEUZE, Gilles. Maio de 68 não ocorreu. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência.** 8(1), 119-121– 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Brasília: UNESCO, 2009.

_______. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

LOPES, Victor. **Língua - Vidas em Português**. Roteiro, Ulysses Nadruz e Victor Lopes Produção executiva: Renato Pereira e Suely Weller. Elenco: José Saramago, Martinho da Vila, João Ubaldo Ribeiro, Mia Couto, Grupo Madredeus e outros. Ano: 2004. Distribuição: TV Zero.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Cadernos PENESB. Niterói; EdUFF, 2004, p.17-34.

RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil:** todas as letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CAPÍTULO 9

INTERDIÇÃO E NÃO DITO EM DUAS ‘MANCHETES’ DO *G1*

Data de aceite: 01/03/2022

Diego Rodrigo Ferraz
Mestre em Educação. PPGE/UNESC
Criciúma/SC
http://lattes.cnpq.br/8908912490266356

Raínne Fogaça da Silva
Mestranda em Letras. PPGL/PUCRS
Porto Alegre/RS
http://lattes.cnpq.br/5767027084731647

RESUMO: Este artigo procura mobilizar dois conceitos distintos: interdição, de Michel Foucault, e não-dito, de Orlandi, de modo que se possa compreender de forma mais teórica os fenômenos que impedem a linguagem da imprensa de se posicionar. Diante disso, procurar perceber os reflexos dessa busca por uma transparência que gera opacidade, o que gera um discurso, talvez, mais perigoso que o próprio pronunciamento aberto, pois as ideologias ali incutidas ficam escamoteadas por detrás de uma “neutralidade” que, por vezes, se pode observar, mas geralmente permanece invisível, pois esses textos não são lidos unicamente por especialistas em linguagem ou comunicação, mas pela população de um modo geral, a qual desconhece as relações de poder estabelecidas pela língua(gem).
PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Não dito; Interdição; Manchete.

INTERDICTION AND UNSAID IN TWO HEADLINES FROM BRAZILIAN NEWSPAPER

ABSTRACT: This paper intends to investigate two different conceptions: interdiction, discussed by Michel Foucault, and unsaid, based on the thoughts of Eni Orlandi, in order to understand the phenomena of the press language that prevent its positioning. Therefore, it is necessary to realize the implications of this search for transparency that creates a discourse, perhaps, more dangerous than a clear speech, since the ideologies remains behind a “neutrality”, that usually stays invisible, because a lot of people read these texts, and many of them do not know about the power relations established by language.
KEYWORDS: Discourse; Unsaid; Interdiction; Headline.

1 | INTRODUÇÃO

Que a linguagem jornalística se pretende neutra não é novidade, esse fato é conhecido até mesmo por leigos. No cenário brasileiro, faz algum tempo que a “neutralidade jornalística” tem sido cada vez mais questionada pela população em geral. Tal fato atraiu a atenção para uma análise dos discursos produzidos pela mídia, principalmente, no âmbito político, haja vista a situação caótica vivida pela política brasileira.

Desse modo, este artigo faz uma análise

de duas manchetes[1] do portal "G1", por meio da Análise do Discurso. O "G1" é um site ou portal pertencente à rede Globo que veicula notícias em uma plataforma online. Já a Análise do Discurso, doravante AD, é uma área de estudos que "trata do discurso" (ORLANDI, 2003, p. 15), mais especificamente, parte-se "da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia" (ORLANDI, 2003, p. 17). Ou seja, a partir da língua, ou da materialidade: o texto; o discurso é acessado e, por conseguinte, a ideologia. Neste trabalho, opta-se por utilizar o termo AD somente por não realizar uma análise de caráter unicamente de origem pecheutiana, porém, mescla conceitos de Orlandi e Foucault.

As manchetes escolhidas foram publicadas uma no dia treze de fevereiro de dois mil e quinze e a outra dia quinze de maio de dois mil e dezesseis. A primeira tem por autor Eduardo Carvalho do G1 de São Paulo, já a de dois mil e dezesseis não aparece autor identificado, apenas que foi realizada pelo G1 do Rio de Janeiro. Ambas falam a respeito do turismo e alta do dólar com ênfases diferentes, todavia, fortalecendo, parece, um mesmo discurso (ideologia). A escolha dessas, em específico, se deu pela veiculação que ocorreu, à época, pelo *whatsapp*[2] de imagens contrastando as duas manchetes e denunciando o G1 e, subsequentemente, a globo como golpista(s). O fato de se analisar a manchete — embora o texto possa ser citado, o enfoque será a manchete — é porque ao primeiro momento é o que se destaca e, posteriormente, segundo Knewitz e Jacks (2013), entre os muitos tipos de leituras feitas, as leituras apenas de manchetes são bastante comuns.

Para realizar a análise, serão, então, utilizados, essencialmente, o conceito de não dito de Orlandi (2003) e o conceito de interdição de Foucault (2008). Pois, além de analisar o não dizer e a ideologia por trás das duas manchetes e como os dois discursos, com o espaço de um pouco mais de um ano entre si, se complementam. Analisa-se o fato de que, primeiro, a linguagem jornalística que se pretende neutra não consegue atingir essa neutralidade, até mesmo porque para a Análise do Discurso a língua não é transparente, e sim opaca (FERREIRA, 2003), e, em segundo lugar, a razão de como as manchetes acabam por trazer sua ideologia por meio do não dito. Isso será feito pelo deslizamento e aproximação dos conceitos supracitados de Orlandi e de Foucault.

Para tanto, o texto se organizará do seguinte modo: primeiro, uma breve exposição dos conceitos de Foucault (2008) e Orlandi (2003); seguido da exposição das manchetes e do contexto que as circundam e, por fim, será feita a análise das manchetes aplicando os conceitos discorridos de modo a não simplesmente afirmar o que já se sabe, mas, de alguma forma, esclarecer o porquê isso ocorre.

---

1 O termo utilizado é manchete, porém isso é controverso (pode-se optar por abertura), tendo em vista que a plataforma é online e aquilo que hoje está na capa, amanhã não estará mais. Por isso, apesar do uso deliberado da palavra, há de se ter em mente essa questão.

2 Aplicativo para enviar e receber mensagens por *smartphones*, além de mensagens de texto é possível enviar: áudios, vídeos e imagens.

2 I INTERDIÇÃO E NÃO DITO

Os conceitos utilizados têm suas proximidades e similaridades, faz-se necessário, no entanto, explicá-los para compreender o motivo de utilizar tais conceitos, compreendendo-os como complementares. Explana-se primeiro sobre conceito foucaultiano, posteriormente, sobre o conceito de Orlandi para realizar a aplicação de ambos à análise.

A interdição foi citada por Foucault em dezembro de 1970 quando realizou sua aula inaugural no *Collège de France*, publicado pela primeira vez em francês em 1971 no livro *A ordem do discurso* (*L'odre du discours*) (FOUCAULT, 2008). Ele já inicia o livro (ou seu discurso) abordando o perigo do discurso e sua ordem (ou obrigatoriedade) e, então, começa a relatar os "procedimentos de exclusão externos" pela *interdição*[3] (FOUCAULT, 2008). A *interdição* seria o fato de não se poder falar tudo ou qualquer coisa em qualquer circunstância (FOUCAULT, 2008). Além disso, há três tipos de interdições, "tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala [...]", que atuam em conjunto (FOUCAULT, 2008, p. 9). Resumidamente, a interdição, ou interdito, para Foucault, tem relação com o que está entre o dito, mas um entre dizer que diz respeito às "proibições" do discurso ou de determinados discursos que se dão de modo distintos nas diferentes regularidades discursivas que ele cita.

Em contrapartida, o *não-dito* de Orlandi (2003) está mais próximo de um não dizer que faz parte do dizer, pois "há sempre no dizer um não-dizer necessário" (ORLANDI, 2003, p. 82). Esse conceito, para a autora, está, também, vinculado ao interdiscurso, ao intradiscurso, à ideologia e à formação discursiva, isso porque como Orlandi é, de fato, uma analista do discurso está mais, diretamente, preocupada com algumas dessas questões do que Foucault. Pode-se observar neste mesmo livro, *Análise do discurso: princípios e procedimentos*, a relação entre o *não-dito* e o silêncio, podendo ser este: **fundador** quando oferece sentido ao dizer; **constitutivo** quando por não se dizer algo, outro algo é dito; e, por fim, **local** que seria a proibição (ORLANDI, 2003), este último seria um silêncio mais próximo do conceito de *interdição* foucaultiano.

Se Orlandi (2003), portanto, em seu conceito de *não-dito*, abarca a questão da "palavra proibida" de Foucault (2008), por que trazê-lo para a discussão? Ora, o motivo é que a brasileira apesar de abarcar em seu bojo a proibição, não o faz como Foucault, pois ela traz a questão de relações de poder, mas está mais preocupada com o que não se está deixando dizer. Enquanto há, em Foucault, o estabelecimento de "por que não se pode dizer?" e como a interdição atua para que não se diga o que não se pode, uma vez que "a grade complexa" que compõe a interdição modifica-se (FOUCAULT, 2008, p. 9). Isto é, mobilizam-se ambos os teóricos para além de demonstrar o não dizer que se faz visível nas

3 No artigo se utilizará o termo *interdição*, pois é o utilizado pela tradução brasileira publicada, porém em uma tradução livre de Edmundo Cordeiro e António Bento o mesmo termo é denominado *interdito*. Desse modo, podemos trabalhar com essa ambiguidade da tradução de interdição tanto como proibição como aquilo que, por ser proibido, fica entre o que está dito.

manchetes — até mesmo os leigos leitores compreendem a politicidade por detrás delas — ressaltar teoricamente a razão desse dizer por meio do não dito.

2.1 A neutralidade da imprensa

A linguagem jornalística se pretende neutra, como já dito na introdução, mais que isso, Melo (2004), em seu artigo "O discurso de neutralidade na imprensa", faz uma análise dos manuais de redação, bem como estilos jornalísticos e relata que a imparcialidade jornalística "pressupõe que a língua ou, pelo menos, um pedaço dela pode ser transparente de forma tal que a língua pode refletir os fatos como eles se apresentam" (2004, p. 32). Além disso, "[o] jornalista, nos manuais, para fazer um bom texto, deve usar uma linguagem *objetiva, clara*, afastando-se de ideologias e tendências políticas" (MELO, 2004, p. 32-33, grifo da autora). Observa-se, diante disso, a crença em uma linguagem que não só é imparcial e transparente como não é ideológica, política e, sobretudo, pode relatar os fatos verdadeiramente.

Destarte, esse aparato cria uma *interdição*, ou seja, coisas que não podem ser ditas e posicionamentos que não podem ser tomados abertamente, gerando um não dito; tudo isso manifesto por uma "vontade de verdade" (FOUCAULT, 2008), de se pretender transparente, puro. E aí se insere o conceito foucaltiano, pois se algo é silenciado, encontrando-se no nível do *não-dito* de Eni Orlandi, é porque, para Foucault (2008), houve uma *interdição* que ocorre de três modos, os quais são apresentados e detalhados nas análises das manchetes posteriormente.

3 I ANÁLISE DOS DADOS

Antes de iniciar a análise dos dados, precisa-se de compreender o contexto político brasileiro das manchetes em questão. Desde o resultado das eleições presidenciais de 2014, o clima político brasileiro se tem demonstrado tenso. Os próprios números nas urnas confirmam certa divisão de opinião entre os brasileiros pela estreita vitória e reeleição da presidenta Dilma Rousseff. Seu primeiro mandato termina em meio a conturbados escândalos de corrupção os quais envolviam partidos da base aliada, inclusive o próprio Partido dos Trabalhadores (PT). Dilma inicia o ano de 2015 com muitos desafios, além das divisões nas urnas, crise econômica e manifestações nas ruas contra seu governo. Parece, também, ter sido alvo da imprensa ainda que esta se pretenda neutra, transparente, não ideológica e apolítica. E é em meio a esse contexto que é publicada a primeira manchete no início de dois mil e quinze, a seguir:

"Com dólar nas alturas, brasileiro perde poder de compra e evita exterior" (CARVALHO, 2015).

Essa manchete é publicada quando Dilma ainda estava no comando da presidência da república. Após um longo e conturbado ano, dia doze de maio de dois mil e dezesseis a presidenta Dilma Rousseff é afastada, temporariamente, pelo decorrer do processo de

impeachment, assumindo, assim, seu vice Michel Temer. Três dias depois da posse de Temer o G1 publica o seguinte texto:

"Dólar alto deixa Brasil 'barato' para estrangeiros e atrai turistas" (G1, 2016)

É interessante observar algumas questões como: a primeira reportagem está enquadrada na área "turismo e viagem", por isso, transmite a sensação de que com a alta do dólar os brasileiros estão perdendo seu poder de compra, seu direito de viajar durante as férias, seu lazer e descanso viram dor de cabeça ao se deparar com o fato de seu dinheiro estar desvalorizado ante o Dólar.

Em contrapartida, a segunda matéria se enquadra no portal no setor "economia". Ainda que esteja falando da alta do dólar, de turismo e os brasileiros continuem sem poder de compra, o texto trata o aspecto econômico como que de modo positivo, pois turistas têm vindo ao Brasil e gastado aqui, "[e]m janeiro deste ano, os estrangeiros gastaram US$ 650 milhões no país, um crescimento de 14,4%. Foi o maior gasto para o mês desde 2013" (G1, 2016). Além disso, os vendedores de lembrancinhas dizem que têm vendido bastante e que os estrangeiros, diferente dos brasileiros, não reclamam dos preços.

Nesse contraste, perda de direito de viajar (turismo) de um lado e aumento de recepção de turistas do outro (economia), já demonstra um discurso bem formatado pelo portal. Afinal, a moeda estadunidense, na primeira reportagem, estava cerca de três reais e na segunda cerca de três reais e cinquenta centavos, contudo, o modo de abordar o assunto é bem diverso, por que será? O que mudou? Pelo visto, a única mudança no cenário foi, de fato, o afastamento de Dilma Rousseff e, com isso, parece que instantaneamente os problemas econômicos começam a se resolver, pois nos não ditos se observa que o que foi dito se escolheu dizer de modo que transmite ao leitor sensações divergentes acerca de um mesmo tema central: "dólar valorizado".

Outro ponto é a ênfase, no primeiro, o uso de "nas alturas" dá um tom desesperador, principalmente pelo que se segue "brasileiro perde poder de compra", note que quem perde aqui é o brasileiro, a população. As palavras são escolhidas e elencadas de modo chamativo e catastrófico, o leitor deve sentir insegurança e sensação de perda diante do exposto mesmo aqueles cuja vida tenha sido vivida integralmente no Brasil, sem perspectiva alguma de viajar para o exterior independente da alta do dólar.

Já no segundo enunciado, o texto é mais comedido o dólar já não está "nas alturas", está "alto" e o Brasil se torna 'barato' para os estrangeiros, isso os traz para cá movimentando a economia, note que brasileiro não é mais citado, agora é o Brasil com letra maiúscula, o país está barato, mas não pejorativamente, e sim como um atrativo, algo necessário para a manutenção e melhoria da economia.

Consegue-se observar, a partir da aproximação de ambas as manchetes e análise do contexto de produção, que mesmo se os textos não foram intencionalmente direcionados, ou seja, se a abordagem neutra foi pretendida nos textos, não se atingiu tal neutralidade, pois nos dois textos há a presença de um discurso que se complementa. Apesar de terem

sido produzidos em estados diferentes e categorizados em áreas diferentes, os discursos reafirmam posicionamentos ideológicos. Torna-se possível pensar duas hipóteses ou o discurso jornalístico é abertamente demarcado e os textos transparecem visivelmente o posicionamento dos autores, ou há uma confirmação da impossibilidade da neutralidade linguística, haja vista que a tentativa de uma neutralidade nos textos não se realiza, pelo contrário, quando analisados lado a lado as manchetes parecem mais atestar um posicionamento ideológico do que alcançar a neutralidade/objetividade pretendida, se for esta a intenção.

Diante do exposto, as questões relatadas por Foucault (2008) que geram a interdição seriam três e essas desencadeiam a linguagem da imprensa que mesmo em reportagens procuram neutralizar e se demonstrar imparciais. Pode-se dizer que é um "tabu de objeto" posicionar-se politicamente nesses tipos de texto e, portanto, se criam "rituais de circunstâncias" de onde emergem sujeitos que falam de um local exclusivo (FOUCAULT, 2008), esse aparato desenvolve a *interdição* ou aquilo que não se pode dizer na imprensa. Este não dizer gera outro discurso por meio dos *não-ditos* — pois a linguagem é sempre opaca por mais que se diga o contrário —, discurso este que é até mais perigoso do que um posicionamento aberto, pelo fato de que vai agindo sub-repticiamente e instaura ideologias quase que de modo inconsciente.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo operou com dois conceitos o da *interdição* e o do *não-dito*, de modo a demonstrar que a linguagem midiática, neste caso, em específico, as manchetes de reportagens, não pode dizer ou expor suas ideologias abertamente, basta ver a questão da neutralidade e imparcialidade. Para tanto, foi visto o que pesquisas, como a de Melo (2004), observam acerca do discurso da imprensa e explanado minimamente sobre os dois conceitos em questão.

Foi observado, desse modo, como o conceito e os modos de *interdição* estão presentes na linguagem jornalística, o resultado ao qual se chegou é que essa interdição não gera a procurada transparência, antes, reafirma a opacidade da língua por meio dos *não-ditos* que são produzidos. Observa-se, portanto, que o conceito de interdição foucaultiano foi mobilizado junto ao de não-dito de Orlandi para compreender não somente o que não está dito, mas sim observar como esse *não-dito* é gestado. Esta é uma pesquisa incipiente, porém demonstra a possibilidade de novos modos de se abordar as temáticas, ainda que não inovador. Desse modo, trabalhar com conceitos de fontes distintas pode fazer com que se consiga ampliar os horizontes de análise desta área tão profícua que é a Análise do Discurso.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Eduardo. **Com dólar nas alturas, brasileiro perde poder de compra e evita exterior.** 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2015/02/com-dolar-nas-alturas-brasileiro-perde-poder-de-compra-e-evita-exterior.html>. Acesso em: 13 jun. 2016.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil. **Letras** (UFSM), v. 01, p. 39-46, 2003. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/viewFile/11896/7318>. Acesso em: 19 jun. 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 17.ed São Paulo: Loyola, 2008. 79 p.

G1. **Dólar alto deixa Brasil 'barato' para estrangeiros e atrai turistas.** 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2016/05/dolar-alto-deixa-brasil-barato-para-estrangeiros-e-atrai-turistas.html>. Acesso em: 13 jun. 2016.

KNEWITZ, Anna Paula; JACKS, Nilda. Hábitos do leitor de notícias contemporâneo. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 27, p.75-96, mar. 2013. Quadrimestral. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/428>. Acesso em: 17 jun. 2016.

MELO, Sandra Helena Dias de. O discurso de neutralidade na imprensa. **Linguagem em (dis)curso**, Tubarão, v. 5, n. 1, p.29-40, jul./dez. 2004. Semestral. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/300/316>. Acesso em: 18 jun. 2016.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. 5. ed. São Paulo: Pontes, 2003.

CAPÍTULO 10

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: O TRAVESTISMO COMO DENÚNCIA SOCIAL EM LOUVET DE COUVRAY E MARTINS PENA

Data de aceite: 01/03/2022

Cristina Reis Maia
Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO: A intenção deste artigo é discutir como o travestismo tem servido para expressar denúncias sociais e repensar o modus operandi das sociedades, atravessando fronteiras culturais e temporais. Para explicitar essa ideia comparar-se-á as obras Amores de um libertino – do revolucionário francês do século XVIII Louvet de Couvray – e O Noviço – do teatrólogo brasileiro Martins Pena, escrita em meados do século XIX –, as quais desenvolvem importantes críticas de costumes sobre sociedades conservadoras através do travestismo. Utilizando das análises de Foucault (1988), Hunt (1999), Kearny (1982), Maingueneau (2010) e Trousson (1996), buscar-se-á discutir as relações de poder intrínsecas a essa prática que se transformam em potentes instrumentos de denúncia política e envolvem sexo, questões de gênero e crítica social.
PALAVRAS-CHAVE: Travestismo. Denúncia social. Crítica de costumes. Fronteiras.

ABSTRACT: The intention of this article is to discuss how cross-dressing has served to express social denunciations and rethink the modus operandi of societies, crossing cultural and time boundaries. To explain this idea, we will compare the works Amores de um libertino – by the 18th-century French revolutionary Louvet by Couvray – and O Noviço – by the Brazilian theologian Martins Pena, written in the mid-19th century – which develop important customs criticisms on conservative societies through transvestism. Using the analyses of Foucault (1988), Hunt (1999), Kearny (1982), Maingueneau (2010) and Trousson (1996), it will be sought the power relations intrinsic to this practice that become powerful instruments of political denunciation and involve sex, gender issues and social criticism.
KEYWORDS: Transvestism. Social complaint. Criticism of customs. Borders.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo pensar o travestismo enquanto uma manifestação de denúncia social e seu papel na elaboração de críticas de costumes, capaz de ultrapassar fronteiras e repensar sua realidade. Para explicitar essa percepção, escolhemos fazer um recorte comparativo entre duas obras escritas em épocas e contextos culturais diferentes – *Amores de um libertino*, do revolucionário francês Louvet de Couvray, e *O Noviço*, do teatrólogo brasileiro Martins Pena.

Publicada originalmente entre os anos de 1787-1790, a trilogia que compõe *Amores de um libertino* reflete o ambiente de uma França pré-revolucionária, apresentando o libertino enquanto sujeito libertário e o travestismo como instrumento para ruptura de grilhões culturais e liberdade de expressão. Já *O Noviço*, de 1845, transita pelo travestismo para retratar a realidade brasileira e seus hábitos peculiares.

Ambas, porém, apresentam críticas às suas respectivas sociedades, motejando-as através de enredos repletos de reviravoltas e tramas rocambolescas.

Apesar de reportarem a dois universos distintos, tanto *Amores de um libertino* quanto *O Noviço* são atravessados por conceitos transgressores os quais, transversalizados pelo mote do sexo, desnudam cenários e atores sociais, expõem condutas correntes em seu tempo e troçam de velhos hábitos. Essa vertente, dita pornográfica, desenvolveu certo grau de autonomia diante do campo literário, o que contribuiu para lhe dar mais consistência em se contrapor ao sistema em vigor. É importante ressaltar que tais textos foram produzidos em um momento histórico no qual a pornografia não se restringia à obscenidade propriamente dita, mas a todas categorias que potencialmente poderiam pôr em risco a ordem instituída: a moral, a política e a religião[1]. Neste sentido, dão vozes a propostas politicamente revolucionárias, nas quais o sexo desponta como elemento catalizador para revelar eventuais mazelas.

As histórias narradas extrapolam códigos e barreiras impostos, recorrendo a figuras do imaginário sexual em um tom leve e cômico. Sempre permeadas por ironia, desdobram-se em situações multifacetadas e dinâmicas, lançando um olhar cínico e despudorado para a época retratada – sobre seus tabus e conceito de marginalidade –, explorando concepções políticas arraigadas e conceitos cristalizados. Seguindo essa direção, constituem um perfil eminentemente “subversivo” – ridicularizando premissas e convenções naturalizadas –, mas que naturalmente, estimula e amplifica o interesse daqueles que as leem. Interesse esse despertado a partir da tripla função assumida pelo texto, comprometido em chocar, divertir e fazer o leitor pensar sobre os fatos expostos.

Nessa perspectiva, a comparação de ambas as obras viabiliza entender a influência que essa nova linguagem estabelece – seja questionando e desterritorializando seus contextos, seja invertendo (ou desconstruindo) papéis instituídos para problematizar suas funções.

A PORNOGRAFIA COMO SUBVERSÃO

Assim como o sexo, erotismo e obscenidade são manifestações humanas ancestrais.

Constituindo um dos sistemas de valores fundamentais estruturantes da sociedade, as concepções de corpo e sexualidade são, essencialmente, determinadas pela cultura que designará quais práticas sexuais serão apropriadas ou não, quais se circunscreverão dentro da moralidade ou serão consideradas doentias (FOUCAULT, 1988). Entretanto, esta condição torna a sexualidade profundamente suscetível ao crivo da cultura, sujeitando-a à sua influência e às transformações dela decorrentes ao longo da história da humanidade.

---

1 O primeiro uso moderno do termo pornografia (do grego porné= depravada e graphos =escrita) encontra-se no Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés (PEIGNOT, 1806). Incluía categorias que ameaçavam a boa moral, o Estado e a religião, sendo traduzido enquanto expressão da perversão dos costumes e reconhecido como “filosófico” (HUNT, 1999).

É dessa forma que a partir da segunda metade do século XVII, a concepção da sexualidade é reinventada: ao aproximar-se de categorias médica-política-filosóficas o sexo se torna "revolucionário" (MORAES, 2003), diversificando as opções formais que usualmente se associava à função biológica, permitindo-se ir além das descrições licenciosas.

Convertido em bandeira política, o sexo extrapola as quatro paredes, não se restringindo mais aos diálogos voltados para a vida das prostitutas (HUNT, 1999). Ao passar a abordar o "outro lado" das relações desenvolvidas no cotidiano, buscou desenvolver um meio de contrapor-se ao instituído, associando sua imagem à noção de desordem social, visto que:

> A ordem estava relacionada às leis, às normas, às atividades lícitas, às pessoas de posição definida e integradas à vida oficial. A desordem (...) era reconhecida como tudo o que andava no sentido contrário às leis e normas, ou seja, os distúrbios à tranquilidade social, os negócios ilícitos, as badernas e as transgressões aos padrões estabelecidos (ALMENDRA, 2005, p. 61).

Esse modo de ser e se expressar se popularizou para discutir questões sensíveis às governanças e a todo poder estabelecido, sendo alcunhado de *pornográfico*. Tal construção não somente incorporava axiomas filosóficos ao sexo como passou a responder às questões político-culturais, proporcionando a divulgação de novos ideários (MAINGUENEAU, 2010) e a experimentação de novas propostas. Essa ampliação dos horizontes propiciou o surgimento da personagem do libertino.

O termo libertino inicialmente direcionava-se àqueles que, desprendidos da ortodoxia sócio cultural, rejeitavam as doutrinas e códigos morais, não se furtando ao conhecimento e às diferentes formas de pensar (KEARNEY,1982). Ou seja, englobava todos que agissem contra a ordem vigente, dedicando-se ao "empreendimento de liberação, nem que seja pela reabilitação do prazer contra as proibições: libertinos e libertários se juntam." (TROUSSON, 1996, p. 167).

O fato de desnudar hábitos e práticas acobertadas – mas francamente aceitas –, tornava o libertino um perfeito delator das idiossincrasias sociais, revelando a dubiedade da sua realidade. Ao denunciar a cultura da impostura, colocava o dedo na ferida, implicando os atores sociais. Por isso, nem sempre era visto com bons olhos, sendo, grosso modo, associado à depravação e à filosofia[2].

A figura do libertino equivalia a um livre pensador, contestando normas e tabus com seu jeito jocoso, desvelando a hipocrisia das convenções morais e das diferenças de gênero (KEARNY, 1982). Seu forte apelo sexual foi muito utilizado durante as revoluções do século XVIII, levando-o a ser considerado "perigoso" e "insurgente", associado à destruição, insubordinação e perturbação dos ânimos. Não à toa, a produção literária em

---

2 A filosofia do século XVIII tinha um sentido diferente do que lhe é atribuído hoje. Isto porque, o universo filosófico, naquela época, estava ligado a tudo que dizia respeito à subversão, à transgressão, à libertinagem, à irreligião, à sedição, à sedução, à obscenidade, ao sexo" (SANTOS, 2010, p. 86)

que aparecia foi alcunhada de “filosófica”, englobando desde ficção erótica a pornografia pura, de panfletos anticlericais a críticas ao regime estabelecido, de maneira que seu enredo se metamorfoseia em uma

> ação dramática [que] não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, ela se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações que tornam, em dado momento, necessário seu apaziguamento. (PAVIS, 2005, p. 67).

Dentro desse movimento, muito da perspectiva de liberação e libertinagem decorre da quebra de parâmetros e expectativas consolidadas. Isso é notadamente evidenciado quando esta personagem atua na desconstrução de imagens e inversão de papéis, o que se consubstancializa pelo travestismo. Símbolo de embuste e transformação, esse feito representava ir contra os rígidos cânones estabelecidos, salientando as diferenças e as novas formas de percepção (e questionamento) da realidade.

Amores de um libertino, é reconhecido pelo seu caráter libertário e contestatório. Seu enredo desnudava a sociedade francesa a partir das suas relações sociais mais básicas: a do interlúdio sexual. Ele nos conta a história de Faublas, um jovem nobre recém-chegado a Paris que, a fim de inserir-se com seus pares, propõe-se a quebrar protocolos ao travestir-se de sua irmã.

Tal enredo se estabelece sob três pontos principais: a cidade e seus costumes, as aventuras sexuais de Faublas e a crítica sobre a sociedade da época.

Para melhor entender como esse processo se constrói, o primeiro ponto a ser levado em consideração é o contexto da obra, isto é, o tempo e a locação nos quais a história se desenvolve. Reportado na França pré-revolucionária, *Amores de um libertino* faz referência a um ambiente de orgias e vitalidade que compõe um imenso caldeirão de comportamentos obductos escancarados por rompantes impudicos. Neste caso, o local escolhido para o desenrolar do enredo é a capital Paris, recorte genérico e metafórico de um mundo no qual práticas subversivas coexistem com o conservadorismo vigente. A cidade em questão representa o espaço onde antigas regras e tradições colidem com o emergente, onde êxtases febris pululam (WILLIAMS, 1989), confrontando-se o reprimido e coibido com a liberdade trazida pelo progresso e liberalismo.

Sob tal ambiência são descritas as aventuras sexuais de Faublas que expunham, nas entrelinhas, as fissuras do Antigo Regime e de seus valores, espelhando em escala micro o panorama político-social no qual o país se encontrava. As variadas sequências de atuações sexuais não convencionais e a subversão da autoridade dominante, tornam o livro um exemplo de produção pornográfica da época (MORAES, 2003). O uso do sexo e dos “segredos de alcova” por ele divulgados em seu modo livre de pensar e se posicionar diante das (muitas) regras impostas faz dessa literatura, carbonária.

Circulando entre a inflexibilidade e a permissividade, o protagonista expõe ao público o intricado jogo de poder que permeia o meio em que vive, utilizando para isso da sua trajetória sexual. Questionando o sistema e as estruturas hierárquicas através da introdução de figuras travestidas o livro delimita as atribuições conferidas a cada gênero, expondo os estigmas que despontam a partir de então. Essa estratégia marca as diferenças existentes entre os sexos e as classes sociais quanto à liberdade de ação e circulação e problematiza a permeabilidade das regras estabelecidas.

Escrito cerca de 55 anos após a publicação do último volume da trajetória do fabuloso Faublas, *O Noviço*, de Martins Pena foi inegavelmente influenciado pelas ideias publicizadas por Louvet de Couvray. Embora o teor sexual do enredo não seja tão explícito quanto seu antecessor – o que lhe confere um aspecto mais "familiar" –, o referido texto bebe na mesma fonte, incorporando a essência pornográfica couvrayniania para revelar as imposturas e os desmandos do seu tempo.

Parodiando a sociedade carioca sob o manto da malícia e do humor, o livro brasileiro relata os desenlaces amorosos de dois primos que se veem forçados a ingressarem na ordem religiosa por conta de interesses escusos alheios. Apresentando características românticas com ênfase na comédia de costumes, aborda a sexualidade latente, os atravessamentos religiosos, os ganhos e proveitos econômicos adquiridos de forma suspeitosa e desonesta. Os elementos sexuais encontram-se disseminados ao longo do texto, desenvolvendo-se em cima das trocas de papéis operacionalizadas pelo travestismo. E mesmo que pontuados pelo hilário, têm a função de apontar para as incoerências a realidade e subvertê-la.

O Noviço se passa no início do Segundo Império, quando o Brasil se dividia entre a ânsia pelo adensamento cultural propiciado pela ascensão de uma burguesia incipiente e as contradições oriundas pelo contexto antiliberal que a fomentava (ARÊAS, 2006). Situado na convergência entre a ideologia escravocrata patriarcal e o liberalismo burguês, o conservadorismo e o projeto liberal, o país tentava romper com o passado colonial, propondo um projeto modernizador que permeava desde o espaço físico das cidades até suas atividades cotidianas. Neste contexto, o Rio de Janeiro – capital econômica, política e cultural do Império – passa a ser apresentado como o espelho refletor dos anseios, dos medos, das influências e das formas de relacionamento de um país que pretendia civilizar-se e modernizar-se. Isso se torna mais evidente devido às ambiguidades que a cidade apresenta: dividida entre equiparar-se aos hábitos europeus e construir sua própria identidade, mesmo que diante de expectativas tão diferentes (ALMENDRA, 2005), ela se revela um microcosmos do país.

Assim como *Amores de um libertino*, *O Noviço* reforça as mesmas potentes críticas de cunho religioso, político e social que se fazem presentes naquele. Apelando para o ridículo e o ambíguo, mostra a promíscua relação estabelecida entre a Igreja e o patronato, entre a incipiente classe burguesa e a religião, entre o público e o privado. Seu enredo se desenvolve focando nas formas de dominação e manipulação para com aqueles

considerados inferiores – fossem eles jovens, mulheres ou escravos. A contestação da autoridade e as distinções estabelecidas entre a cidade e o campo – os chamados efeitos desintegradores da urbanização – também são abordadas (ARÊAS, 2006). Concebido enquanto uma peça teatral bufa, ele descreve de forma bem-humorada tipos, situações, costumes e jogos amorosos em seu aspecto mais caricato. Assim, foi naturalmente assimilado pelo público, que com ele se identificou.

Dessa maneira, enquanto Louvet de Couvray retratava a sexualidade à flor da pele, com aparente despudor, admitindo um erotismo transgressor para uma abordagem de temas tabus, Martins Pena transitava na pornografia com sutileza, através de meias palavras e duplos sentidos. Ambos empregavam como pano de fundo as contradições entre duas realidades opostas que coexistiam no mesmo espaço: uma marcada por leis e práticas eminentemente conservadoras na contramão de grandes mudanças políticas, e outra imbuída de valores liberais que prenunciavam a modernidade diante de estruturas arcaicas.

Não à toa, suas tramas centravam-se nas capitais, centros de vanguarda e difusores de novas ideias, levando as personagens a exercitarem suas *performances* nos espaços onde a supremacia cultural levava à contestação das antigas práticas sociais.

O TRAVESTISMO COMO CRÍTICA SOCIAL

Embora Louvet de Couvray e Martins Pena tenham em comum o uso da sátira e do sexo, seus textos destacam-se pelo teor político – parte dele alcançado pela incorporação do travestismo em suas narrativas.

Em *Amores de um libertino*, Faublas se investe de poder quando passa a incorporar uma personagem travestida – o que lhe permite amplo acesso ao conhecimento e à possibilidade de transgredir todas as prescrições. Essa inversão de papéis não apenas desempenha a função de estimular a imaginação, prendendo a atenção do leitor no *plot*, mas representa um subterfúgio para discussões mais profundas.

De fato, esta tática é utilizada ao longo do texto e não apenas pelo protagonista. Prontamente assimilada por terceiros, ela não só movimenta a trama como serve de base para a apresentação de denúncias sociais. Serve, por exemplo, para ressaltar as diferentes relações de poder entre os gêneros – as parceiras amorosas de Faublas o utilizam abertamente para obterem maior trânsito e liberdade de ação. Personagens como a Marquesa de B., a criada Justine e a enamorada Sophie utilizam deste artifício em algum momento para alcançarem um maior domínio sobre o meio em que vivem e ascenderem a uma emancipação até então negada pelas convenções vigentes. Essa modalidade de (re)ação – de modificar o aparente para evitar o reconhecimento e, consequentemente, as implicações decorrentes das atribuições sociais – emerge tanto como uma crítica da condição em que as mulheres se encontravam (seja qual fosse sua classe ou idade) quanto

como possibilidade de transgressão. Para além de panfletar o acesso a direitos iguais e à liberdade civil, essa dinâmica também introduz temas como a trivialidade dos amores conventuais, o caráter dúbio das regras e a duplicidade das relações nas diferentes classes.

Para Faublas - que se veste de mulher para desfrutar de sexo sem limites ou sanções - ou a Marquesa de B. – que se disfarça de cavaleiro para seguir um jogo erótico, mas descobre-se gozando pela liberdade conquistada –, o travestismo é libertador. Os relatos de suas experiências, muitas vezes hilariantes, tornavam mais palatável a introdução de temas delicados, inserindo novas pautas ao imaginário do leitor. Sob o manto da comédia[3], as contradições sociais passavam a ter maior visibilidade.

As peripécias desencadeadas pela sucessão de travestismos das personagens atuam sob dupla dinâmica: questionam a realidade hipócrita da França ao mesmo tempo em que despertam o riso, tornando o tema palatável e instigante. Sob estes aspectos, o romance *Amores de um libertino* possui um quê de farsa[4].

Com efeito, Faublas assume os ares de um grande farsante. E tão sedutor que arrastava os demais em sua dinâmica. Toda sua narrativa se apresenta sob a perspectiva de uma "desforra da libertinagem" – seja dos sentidos ou do pensamento (BASTIDE, 2014) –, apresentando proposições tão revolucionárias que invertiam a hierarquia e os trâmites sociais. Seus dilemas, que sempre acabavam por descambar para alguma situação inusitada (e engraçada) até finalizarem em uma solução factível, seduziam e envolviam a todos – leitores e personagens.

Ao transitar como cavalheiro e dama, Faublas exerce seu domínio sobre o que se jurisdicionou como norma(tivo). A perturbadora ideia do travestismo duplo (homem/mulher X mulher/homem) é incorporada, visando questionar os cânones e acabar com o consuetudinário. Nesse contexto, temas sensíveis como misoginia, anticlericalismo, abusos e obscenidade são explorados, sempre sob o véu do burlesco (MACHADO, 2009). Travestindo-se, ele não só se apropria do que melhor as duas condições podem oferecer como, simultaneamente, evidencia para o leitor as dificuldades enfrentadas no cotidiano.

Esse nicho ocupado por Louvet de Couvray – no qual a pornografia se associava às práticas liberais – ganha o mundo e chega no Brasil para realizar denúncias veladas sob a forma de escracho.

Com *O Noviço* temos a narração das aventuras de Carlos, obrigado a entrar para o convento por conta do inescrupuloso marido de sua tia e tutora. Para esquivar-se deste destino, o jovem traveste-se de mulher – uma artimanha que lhe possibilita descobrir o segredo do ambicioso tio e inverter a situação. Os constantes malabarismos realizados

3 Este viés cômico na pornografia é atravessado por uma certa dose de ironia que eleva seu conteúdo a um outro nível, propiciando uma maior repercussão da crítica proposta – seja por conta da acessibilidade da redação ou pela curiosidade despertada, o teor de sua escrita é facilmente absorvido.

4 Concebida como "apimentada" – o tempero que completa o alimento cultural e sério da alta literatura –, a farsa tem na trapaça o seu principal mecanismo da ação. Partindo de elementos do cotidiano retratados por meio de caricaturas, ela muitas vezes opta pelo chiste e pelo riso fácil para dar o seu recado. Nascida em meio a ambientes de moralidade repressora, a farsa intercala drama, mistério e momentos de divertimento, tornando e risível aquilo que oprime, o opressor.

pelas personagens têm a função de lançar luz sobre os papéis desempenhados por homens e mulheres, pela Igreja e pelos sistemas judiciário e militar. As personagens de Martins Pena se travestem ao longo da história para romper com situações que lhes são impostas e indesejadas. Para escapar do convento, Carlos, o noviço, deixa de lado os trajes convencionais e mergulha no subterfúgio do travestismo: a troca de roupas com Rosa, a primeira mulher traída de seu tio Ambrósio lhe confere maior liberdade de ação, permitindo-lhe desvendar segredos e contestar a realidade. Entretanto, diferentemente da Marquesa de B., a enganada Rosa não pode usufruir de sua condição de travestida – sob as vestes de Carlos, vê-se impingida à clausura do convento do qual o noviço fugira. Em contraponto ao relato couvrayniano, no qual as personagens femininas se utilizavam do travestismo como meio de se liberarem, a obra de Pena aponta para o papel que cabia à mulher na sociedade brasileira, que mesmo fazendo-se passar por homem não se libertava do jugo patronal.

Os diferentes modos em que isto ocorre no decorrer da história discriminam as relações de poder existentes, marcando o lugar e a função social de cada figura: o clérigo, a mulher, o farsante. Assim, o noviço passa por chefe da ordem religiosa e depois por mulher; a esposa traída troca de roupa com o noviço; e o próprio vilão se traveste de mulher para escapar das consequências de seus atos – as sucessivas mudanças de trajes são sugestões de inversões dos papéis sociais. Sob tal contexto, vemos um olhar irônico para com a elite, abordando temas como casamento por interesse, carestia, exploração da religiosidade alheia, desonestidade, corrupção, contrabando de escravos e autoritarismo patriarcal – manifestado tanto na definição da profissão dos filhos quanto na escolha de marido para as filhas.

Apesar de não se mostrar de forma tão evidente, o sexo se faz presente em toda trama central, pois é ele que impulsiona as personagens no decorrer da trama. É pelo sexo que Ambrósio enriquece (casando-se com mulheres ricas a cada sete anos), que Florência (a segunda esposa de Ambrósio) suspira, que Rosa se move (na tentativa de reaver seu esposo fujão), que Carlos e Emília se debatem (mesmo sendo ele um noviço e ela aspirante a freira). Em todos esses casos é o sexo que mobiliza as personagens, articulando suas ações para a consecução de seus projetos pessoais. Também é pelo sexo que as relações mais basais da sociedade são desveladas e confrontadas. Mesmo o texto não sendo explicitamente obsceno, a força e o ritmo sugerido pela linguagem, não deixam margem à dubiedade sugerida por ele (MACHADO, 2009). O recado é dado através das construções cênicas, uma vez que o autor explora todos os ambientes sociais através de paródias e da pilhéria, trabalhando com sutileza os jogos de palavras e os duplos sentidos – o que lhe permite flanar sobre o crivo da censura.

Carlos se aproxima da personagem de Faublas à medida em que utiliza de travestismos para contestar – e infringir – uma norma – um fardo – que lhe é imposto. Para isso, ele emprega de pornografia, na sua acepção filosófica mais contestadora. Nesse

sentido, as diferenças culturais entre a sociedade francesa do século XVIII e a brasileira do século XIX se diluem, acentuando-se as semelhanças entre as propostas literárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de pertencerem a gêneros e culturas diferentes, *Amores de um libertino* e *O Noviço* promovem uma análise da sociedade de suas épocas.

Histórica e geograficamente determinadas – surgidas em meio às transformações liberais que se contrapunham ao conservadorismo vigente –, ambas as obras têm como cerne a divulgação de denúncias sociais. Ao explorar os tabus da sociedade – o não-dito, o que não deveria ser revelado –, rasgam os véus da hipocrisia, pondo em questão as representações construídas sobre os gêneros.

Embora estabeleçam planos discursivos a partir de sequências sexuais de modo a despertar interesse e promover excitação no leitor, seu foco é lançar luz sobre a realidade em que vivem. Dessa forma, temas como hierarquia social, corrupção religiosa nas ordens conventuais, o patriarcado – a divisão de gênero na sociedade e as relações de poder assumidas pelo masculino e feminino –, os estereótipos e preconceitos sociais são abordados, mesmo que sob o manto da farsa e da ironia.

Figuras de autoridade colocadas como protagonistas viam-se às voltas com planos discursivos da narrativa de teor sexual. Essa organização do texto revela um questionamento das estruturas vigentes e uma pretensão de subversão. Mas, principalmente, é através do movimento dito pornográfico – na sua expressão cômica e irreverente – que pontos sensíveis à sociedade são abordados. Aliados a uma boa dose de humor, conteúdos de ostensivo apelo sexual são utilizados para desvelar determinadas situações naturalizadas no cotidiano. As articulações sexuais das personagens e suas *performances* com o travestismo quebram paradigmas e trazem para o leitor importantes questões de cunho social.

O escárnio do qual se utilizavam também representava uma certa forma de denúncia àquelas instâncias que pregavam uma moral asséptica e moralmente superior – apesar de nem sempre conferir com os dados reais. Contudo, seu maior crédito é a ampla capacidade de rebelar-se contra os modelos validados como inquestionáveis, especialmente a elite masculina, aristocrática e promíscua.

Por isso é interessante que o conceito de ordem seja quebrado justamente pela contraposição que faz do sexo – e nesses casos, através da encenação do travestismo. Uma ação que enrevesa as posições de poder, deslocando o seu eixo, visto que ao levar uma personagem masculina a se trajar de forma feminina (e vice-versa), realiza-se um movimento de inversão nas relações de poder, pondo em xeque ideias pré-estabelecidas. Sob a forma de sátira – permeada por situações esdrúxulas –, esses textos expunham a amoralidade que grassava nas instâncias mais moralistas da sociedade se revelando um

importante instrumento de análise social.

Ao adicionar aos enredos aventuras mirabolantes com conteúdos sexuais, *Amores de um libertino* e *O noviço* acionam o aspecto emocional do leitor – permitindo-o acompanhar as peripécias das personagens e torcer por elas –, estabelecendo uma relação lúdica com o factual e ideológico. Dessa forma, ao mesmo tempo em que desenvolvem o prazer pela leitura lançam luz sobre certas realidades e fazem refletir sobre as mesmas. Suas tramas, libertinas e libertárias, exploram outras visões de mundo, ampliando a percepção dos leitores e abrindo espaço para uma discussão mais abrangente.

REFERÊNCIAS

ALMENDRA, Renata Silva. Entre a ordem e a desordem. A malandragem no Império de Martins Pena. In: *Em Tempo de Histórias*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB *(09)*, Brasília, 2005.

ARÊAS, Vilma. A comédia no romantismo brasileiro Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. In: *Novos estudos CEBRAP (76)*. São Paulo: Nov. 2006.

BASTIDE, Roger. Voltaire. In: VOLTAIRE. *Contos e novelas*. Clássicos Globo. São Paulo: Editora Globo, 2014.

COUVRAY, Jean-Baptiste Louvet de. *Os amores de um libertino [Aventuras do Cavalheiro de Faublas].* Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KEARNY, Patrick. J. *A history of erotic literature*. Hong Kong: Parragon Books, 1982.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

MACHADO, Irley Margarete Cruz. A farsa: um gênero medieval. In: *Ouvirouver* (5), 2009, pp. 122-137.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: *Cadernos Pagu* (20), Campinas: UNICAMP, 2003: pp.121-130.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIGNOT, Etienne-Gabriel. *Dictionnaire critique, littéraire e bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*. 2 v. Paris: 1806, v.1.

PENA, Luís Carlos Martins. *O noviço*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SANTOS, Antônio Carlos. A Filosofia e o filosofar francês no século XVIII. In: *Sapere Aude,* Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 84-95, 1. sem. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/1096>. Acesso em: 20 jul. 2020.

TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Libertinos libertários.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAPÍTULO 11

ROLAND BARTHES: ENTRE O EXERCÍCIO CRÍTICO E A LITERATURA, ENTRE A FIGURA E O PERSONAGEM

Data de aceite: 01/03/2022
Data de submissão: 15/12/2021

Winnie Wouters
Universidade do Estado de Mato Grosso
UNEMAT-AF, Faculdade de Ciências Biológicas e Agrárias
Alta Floresta – Mato Grosso
http://lattes.cnpq.br/6092676169890474

RESUMO: Roland Barthes foi um estudioso e crítico francês muito conhecido por seus trabalhos no campo do Estruturalismo e Pós-Estruturalismo. Porém, num de seus últimos escritos, *Fragmentos do discurso amoroso* (1977), o autor choca o público com um texto que provoca os limites do ensaio, chamando a atenção para a figura enquanto entidade textual. Desse modo, tomamos este último aspecto como chave de leitura para analisar como os seres textuais – personagem e figura – podem evocar elementos que colocam em xeque a própria ideia de literatura.
PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes. Figura. Personagem.

ROLAND BARTHES: BETWEEN THE CRITICAL EXERCISE AND LITERATURE, BETWEEN FIGURE AND CHARACTER

ABSTRACT: Roland Barthes was a French scholar and critic known for his work in the field of Structuralism and Poststructuralism. However, in one of his last writings, *Lover's Discourse: Fragments* (1977), the author shocks the public with a text that provokes the limits of the essay, drawing attention to the figure as a textual entity. Thus, we take this last aspect as a key reading to analyze how textual beings – character and figure – can evoke elements whose put at stake the idea of literature.
KEYWORDS: Roland Barthes. Figure. Character.

Em 1980, a crítica literária perdia um de seus mais notáveis artífices do século XX, Roland Barthes. Por isso, quando alguém se propõe à leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* deve saber que esta é uma das últimas obras publicadas pelo autor, lançada em 1977.[1] Outrossim, por mais que anteposto ao texto subsista o rigor de um crítico que algures foi classificado estruturalista, ali já se encontra uma escritura:[2] aquele tipo de escrita que nasce no espaço entre os gêneros tradicionais, que questiona os critérios conhecidos para os vários

1 Data da publicação francesa. Aqui usamos a edição publicada em língua portuguesa em 1981.
2 Leyla Perrone-Moisés, em *Roland Barthes*: o sabor do saber (1983), afirma que conquanto o conceito de escritura tenha sofrido alterações no decorrer da obra do crítico francês, há algo que se manteve estável, que transpassa sua obra, e que também pode ser visto nos *Fragmentos de um discurso amoroso*: "A escritura é poesia, no sentido moderno do termo: aquele discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior; aquela forma na qual, de repente, o que se diz passa a ser verdade; aquela visão do mundo que não vem do mundo, como reflexo, mas que se projeta sobre o mundo, transformando sua percepção; aquele discurso que não exprime um sujeito, mas o coloca em processo" (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.56).

tipos de discurso, mostrando com clareza que não há formas que não sejam móveis ou que não anseiem pela transgressão.

Do mesmo modo, não deveria ser motivo de admiração quando uma voz emerge por esse texto e anuncia que aqueles escritos irão tratar de um discurso que não mais tem lugar na atualidade – o discurso amoroso. Tampouco poderia ser razão de surpresa o fato de a mesma voz afirmar que, para tanto, não falará sobre o discurso (já que muitos admitem usá-lo, e poucos dizem suportá-lo [BARTHES, 1981, p. 1]), mas sim que o deixará se apresentar, permitindo que ele, na qualidade de sujeito, use esse espaço para se revelar no que tem a dizer, recuperando eventualmente com esse gesto o que de seu caiu em desuso. E dessa conjuntura altamente consciente sobre as possibilidades distintas de interação pela escrita, ainda somos beneficiados com algumas palavras sobre o método que proporcionará a realização dessa exposição – o "método dramático" –: "Daí a escolha de um método 'dramático', que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem)" (BARTHES, 1981, p. 1).

O livro de Barthes propõe uma aproximação ao discurso amoroso enquanto sujeito, do qual muitos falam, mas poucos tiveram a oportunidade de conhecer diretamente, na ausência de mediadores[3] que trabalham para apaziguar a força de sua investidura. E ainda que a escolha por tal método tenha como objetivo apresentar o discurso amoroso por aquilo que ele é e não pelo que dizem sobre ele, somos advertidos antecipadamente de que ali se concretizará apenas um retrato, e não um panorama do discurso em sua totalidade:

> Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a por em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de falso lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala (BARTHES, 1981, p. 1).

O discurso amoroso na qualidade de sujeito apaixonado é o viés ousado pelo qual conhecemos (re-conhecemos?) esse uso dirigido da linguagem. Mas ousado também por vociferar as palavras de um sujeito enamorado no momento de paixão, mas na ausência do ser amado; ou por evidencia uma estrutura, e não um quadro dos aspectos psicológicos que perfazem esse "eu".

---

3 Tal mediador pode ser tanto um texto crítico que fale sobre o objeto e é, por essa motivo, exterior a ele, ou a voz paralela que se inscreve imbricada à voz do objeto no texto, mas se distingue em decorrência da diferença dos níveis de consciência que cada um demonstra ter sobre o todo. Os estudos da linguagem comumente o chamam de metalinguagem, que nada mais é que outro corpo de linguagem que atua como anfitrião de uma casa que não lhe pertence. Cicerone que, por vezes, também reside no lugar, e por essa razão, conhece muito bem o espaço, sua função é acolher os convidados dando-lhes diretrizes sobre a casa e seus habitantes. É por meio dessa atitude que, muitas vezes, os visitantes são poupados do modo ríspido e austero que o dono da casa pode apresentar quando revela a ânsia de se fazer conhecer por completo. Nem sempre se está pronto para conhecer alguém em sua totalidade (ou ao menos na totalidade suposta por aquele que se expõe). Todavia, tal atitude que conforta também priva – ou desvia – o convidado: ao ser poupado do confronto, esse hóspede pode deixar de descobrir que o verdadeiro dono da casa é extremamente cativante, perdendo a oportunidade de ganhar um novo amigo ou até um enamorado, afastando de si as chances de tornar-se também um morador dessa casa e não só o inquilino ou um mero visitante.

Mas a maior ousadia de todas acreditamos que recai sobre o que constata Leyla Perrone-Moisés: o fato de sermos apresentados ao discurso por um enunciador que ao mesmo tempo que "está tão implicado que não consegue descolar do enunciado", está "levemente distanciado [...], quer por sua informação psicanalítica (que lhe permite reconhecer seu 'imaginário'), quer por uma ligeira ironia que lhe permite colocar a si mesmo [...] como teatral e até humorístico" (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 65).

Por conseguinte, o retrato que esse livro será capaz de nos oferecer não se levantará por meio de uma única imagem. Tal condição não decorre apenas da escolha pelo método dramático ou do fato de que o discurso amoroso assume a posição de sujeito apaixonado: ela, ademais, é reflexo da natureza do discurso propriamente dito, que, enquanto uso específico da linguagem, projeta um feixe de diferentes mensagens dirigidas a um determinado propósito.[4]

Voltando ao texto, é possível encontrar indícios dessa multiplicidade das mensagens pela forma como o eu enamorado se expressa – "Seu discurso só existe através de *lufadas de linguagem*, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias" (BARTHES, 1981, p. 1, *grifo nosso*). E essas "lufadas", encerrando o modo pelo qual se conhecerá o discurso amoroso em si, delineiam, por sua vez, a existência de diferentes linhas que perfazem esse eu, singularizando certos núcleos que concretizam uma forma intermediária intitulada figura:

> Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: σχήμα, não é o "esquema"; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado (BARTHES, 1981, p. 1).

Percebendo que o grande sujeito desse texto não cabia nos limites do personagem, Barthes chama de figuras não o discurso em si, mas suas "frações", que são as facetas pelas quais se conhece o discurso amoroso propriamente dito. E se o discurso é compreendido igualmente pelo que evoca sua raiz *dis-cours*, "ação de correr para todo lado" (BARTHES, 1981, p. 1), essas figuras são realmente "gestos" desse corpo, flashes de um movimento que não cessa.

Então, como uma fotografia ao captar a paisagem, a figura, sendo parte do discurso, não só retém a marca da ação como também é parte do movimento que perdura. Por conseguinte, por mais que não carregue o registro de onde vem e para onde vai, é possível constatar que seus significados não estão limitados a si. A essa distinção, creditamos as

4 Em função da amplitude de possibilidades de significado para o vocábulo "discurso", vamos considerar aquilo que sintetiza Milton José Pinto na introdução que oferece à *Análise estrutural da narrativa* (2008): "Discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos). Linguagem tem portanto aqui sentido lato: designa, como já sugeria Louis Hielmslevs, qualquer sistema semiótico. A característica fundamental dos discursos é a sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se pois afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens" (PINTO, 2008, p.10).

seguintes qualidades atribuídas à figura como fração do discurso: “A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto)” (BARTHES, 1981, p. 1).

Também não podemos deixar de notar outra das facetas significativas que faz com que essa figura se diferencie daquela trazida pelos gregos: seu caráter fragmentário. De acordo com as indicações iniciais presentes no livro do crítico francês, a figura como fração do discurso amoroso se mostrará literalmente por meio de pequenos trechos retirados de obras variadas, formando um novo corpo através de uma verdadeira bricolage. Desse modo, percebe-se que Barthes recupera traços do aspecto mais elementar que caracteriza a condição fragmentária, mas não só. Distingue-se também nessa ideia de figura traços da proposta de fragmento enquanto gênero literário, como propõe o trabalho dos Românticos de Jena, quando as figuras se apresentam numa mescla de textos diversos junto a pequenas reflexões a partir deles.

Com base no estudo de Lacoue-Labarthe e Nancy, intitulado “A existência fragmentária” (2004), é possível inclusive conjecturar sobre as dimensões do espectro da tradição do fragmento por aquilo que a figura de Barthes eventualmente transpassa da ideia veiculada pelos Românticos, na medida em que o que estes foram responsáveis por solidificar e promulgar da noção de fragmento enquanto gênero é parte de uma questão com origens ainda mais antigas:

> Contentemo-nos, por ora, em salientar que, com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá́ a ver ai ou no ́ juiź o fornecido por suas máximas (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 69).

Pautando-nos nas três linhas destacadas no excerto, somos capazes de observar nos *Fragmentos de um discurso amoroso* a “ausência de desenvolvimento discursivo” da figura, quando o próprio discurso amoroso opta por falar de si mesmo, abdicando da sequencialidade em benefício do gesto; é-nos possível também perceber “a variedade e a mistura dos objetos”, a partir do processo pelo qual se compõe a figura pela obra – na justaposição de textos que vão da ficção à psicanálise em um corpus diverso, tendo em comum as variáveis evocadas no discurso amoroso; e, por fim, conseguimos verificar “a unidade do conjunto”, na medida em que nos voltamos ao que principia toda escrita desse livro – reconhecer, em meio a partes dispersas, um sujeito apaixonado em toda sua multiplicidade.

Ainda que não nos tenhamos detido na questão fragmentária o quanto sua complexidade mereceria, os poucos apontamentos referentes ao caráter fragmentário da figura trazidos aqui já nos permitem afirmar que tal qualidade não é apenas mais uma

caraterística que define a forma, mas é o próprio traço distintivo dela nessa obra, visto que parte e todo dialogam constantemente. Outrossim, é de se redobrar a atenção à figura quando se percebe que, além da importância que exerce para o texto ao ser essa proposta inovadora no âmbito da estrutura, ela mesma é o que dá título à obra, já que as "figuras" nada mais são do que "fragmentos de um discurso amoroso".

Dando sequência ao estudo, dirigimo-nos agora à investigação da relação que se firma entre os elementos do discurso amoroso que a figura é responsável por destacar e o próprio discurso como um todo. Caminhamos nessa direção por saber que as figuras não só demonstram serem capazes de captar a menor unidade que porta o princípio do movimento ("gesto de um corpo"), como também trazem em si a síntese de tudo o que resume essa forma discursiva (uma vez que o gesto não deixa de ser corpo). Por esse motivo, e em conformidade às informações levantadas, acreditamos que a figura, tal como se mostra em *Fragmentos de um discurso amoroso*, atua perante este como uma mônada.

Ao recuperar tal ideia, evocamos aquilo que Walter Benjamin recria em sua obra: o conceito de mônada. A partir daí, o crítico alemão reflete sobre componentes e relações no campo da arte, história e filosofia, articulando essas e outras disciplinas em uma forma única de pensamento. Em síntese, ao pressupor que a figura trazida no livro de Barthes atue consoante a uma mônada, acreditamos que ela mantém a capacidade de ser a "forma abreviada" (BENJAMIN, 2011, p. 12) do discurso, do mesmo modo que a "ideia" foi pensada perante o mundo por Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* (2011).[5]

Outro aspecto fundamental que nos auxiliou a embasar essa relação parte da constatação da equivalência entre cada uma das figuras, conforme se pode constatar por meio deste, entre tantos outros trechos do texto de Barthes:

> Nenhuma lógica liga as figuras ou determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um voo de mosquitos. [...] Em termos linguísticos, dir-se-ia que as figuras são distribucionais, mas não integrativas; ficam sempre no mesmo nível [...] (BARTHES, 1981, p. 4).

Igualmente, entendemos que a existência de uma figura não pressupõe uma outra – "Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia [...]" (BARTHES, 1981, p. 4) –, e ainda que estabeleça alguma ligação com as demais, essa conexão não se projeta de modo a interferir no valor que a figura possua diante do todo. Destarte, independentemente de qual entre as figuras se escolha ou a partir de qual ponto se tome para observá-las, todas possuirão igual importância frente ao discurso amoroso.

As figuras são, para Barthes, aparições de um mesmo ser em relação ao discurso amoroso, porém, enquanto linhagem, não podem ser tomadas exatamente como iguais, uma vez que apresentam cada qual um conhecimento distinto. Por essa razão, há de se ter em mente que a noção de figura empregada aqui, mesmo que reconheça um aspecto

5 "A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo" (BENJAMIN, 2011, p.37).

próprio, ainda estão muito ligadas à unidade do discurso.

A complementar a proposição traçada a respeito da amplitude do espectro do discurso apreendido de forma diminuta pela figura, debrucemo-nos agora sobre outra das esferas pelas quais essa passa, a esfera da linguagem, a fim de perscrutar de que modo a figura se manteve nessa fração. Para tanto, seguimos o rastro deixado pela "frase": "[...] no fundo de cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?), que é empregada na economia significante do sujeito apaixonado" (BARTHES, 1981, p. 3).

Da mesma maneira que o gesto tende a apontar a parte viva do discurso, uma vez que sua natureza contém traços responsáveis por indicar o caráter dinâmico da linguagem em uso, a frase que "jaz" em cada figura é o rastro deixado pela materialidade do discurso amoroso, pois é uma das menores configurações em que a língua registra seu emprego enquanto construção elaborada de signos que visa a um certo propósito comunicativo. As frases correspondentes a cada figura certamente têm em comum o fato de se encontrarem repetidas vezes por entre as inúmeras aparições desse tipo de discurso, mas uma qualidade especial sobressalta nesse grupo: "Essa frase mãe (aqui apenas postulada) não é uma frase completa, não é uma mensagem concluída. Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula [...]" (BARTHES, 1981, p. 3).

É importante aqui recuperar a reflexão curiosa que surge em meio ao texto sobre os casos em que o discurso amoroso é empregado (BARTHES, 1981, p. 2). Percebeu-se que, quando o sujeito apaixonado vive suas diversas situações amorosas, ele não carrega delas a lembrança de diálogos completos, tampouco imagens totalizantes dos pensamentos evocados no momento de paixão, mas apenas pedaços de frases, vestígios que funcionam como um código que ativa na memória a lembrança de tais momentos – "O enamorado que não esquece de vez em quando, morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther)" (BARTHES, 1981, p. 28).

Em função da condição descrita para a frase que a figura carrega, podemos antever que antes de serem as menores unidades sintáticas que se repetem pelo discurso amoroso que a figura consegue reter, tais frases, assim, cortadas, têm grandes chances de ser somente as menores estruturas cujos atributos permitem ao sujeito reconhecer um princípio comum ao existente nesse discurso.

Tal economia da linguagem para a figura, portanto, não visaria tocar as unidades distintivas da língua ou as unidades de sentido: essas frações de frases, na condição de mecanismo articulador, têm como objetivo atingir algo que a linguagem consegue despertar no sujeito ainda mais específico que qualquer estrutura do conhecimento, um traço que marca o discurso amoroso enquanto tal, o sentimento:

> [...] se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça: "Não é lá muito elegante...''; "ele (ela) bem que poderia."; "ele (ela) sabe bem..": poder, saber o que? Pouco importa, a figura "Espera" já está formada. Essas frases são matrizes de figuras, precisamente porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento,

depois param, cumpriram seu papel (BARTHES, 1981, p. 3).

Essa “ária de frase” que habita a figura, devendo transportar o mais diretamente possível aquele que a encontra à situação amorosa correspondente, não vacila em se articular a sentimentos em detrimento de qualquer outro aspecto da memória que pudesse evocar para realizar sua tarefa. Por isso, as figuras não perdem qualquer valor quando as frases que portam não possuem as competências necessárias para transmitir mensagens completas: tendo a habilidade de dizer “o sentimento”, esses dispositivos cumprem seu papel logo após efetuarem a articulação entre os pedaços de frase particulares a cada figura e os contextos amorosos específicos a que remetem, não sendo necessário para além dessa tarefa que as frases assumam qualquer outra função.

Desse modo, podemos supor, a partir da relação entre as frases entrecortadas e as “figuras” enquanto manifestações do sujeito amoroso, que o caráter linguístico veiculado na figura, não conseguindo transmitir mensagens, mas apenas os traços acerca do contexto das situações de uso em que as mensagens são colocadas, preserva sobretudo o aspecto dêitico da linguagem. Em um primeiro momento, tal qualidade corre o risco de parecer irrelevante, inclusive porque o texto mesmo afirma que essas frases desaparecem logo que “cumpriram seu papel”. Mas quando voltamos o olhar à figura frente ao todo, recuperando as diretrizes de sua participação pela obra – como aquela que delineia a voz do eu enquanto sujeito amoroso –, percebemos que esse sujeito não consegue falar de si abdicando de se “referenciar”, “posicionando-se” perante a situações anteriormente vividas.[6]

Em vista disso, é possível notar que a figura não se reconhecerá nos tipos que habitualmente vemos fazer uso do discurso amoroso, como “o conquistador” ou “o amante”, mas poderá ser encontrada em meio à tipificação de determinadas situações nas quais o uso do discurso amoroso se dá – conjunturas que se repetem em razão das jogadas de linguagem empregadas pelo sujeito enamorado: “A figura, é o enamorado em ação” (BARTHES, 1981, p. 1)”, e não apenas “o enamorado”. Por conseguinte, toda figura possuirá como título não um nome, mas um “argumento” – “‘exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada’; [...]. [que] não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz” (BARTHES, 1981, p. 23) – seguido por pequenas indicações das circunstâncias em que esse argumento foi (ou é?) encontrado – como “O enamorado inoportuno” ou “Um jogo cruel”.

Nessa dinâmica, a figura construir-se-á na recolha dos fragmentos de obras diversas, e uma vez que esses excertos têm como alvo situações amorosas propriamente ditas, não veremos entre eles registros que se detenham de modo prolongado sob a singularidade de uma obra ou um personagem[7] (inclusive porque muitos dos títulos cujas frações são

6 “É como se houvesse uma tópica amorosa, da qual a figura fosse um lugar (topos). Ora, o próprio de uma Tópica é de ser um pouco vazia: uma Tópica é de regra meio codificada, meio projetiva (ou projetiva por ser codificada)” (BARTHES, 1981, p.2)

7 Por mais que a passagem central de *Os sofrimentos do Werther* sejam constantemente evocadas nesse livro de

retiradas para a composição desse trabalho não são ficções); em contrapartida, multiplicam-se os fragmentos nos quais é possível, ainda que se desconheça personagem, obra e até mesmo o autor que os deu origem, dizer com tranquilidade "Reconheço essa cena de linguagem" (BARTHES, 1981, p. 2).

A referida "cena de linguagem", também indicada pela obra simplesmente como "cena", será a grande evidência do método dramático cuja menção deu-se logo nas primeiras linhas dos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ela será o lugar em que se encontram conjugadas as já mencionadas "árias de frases" às "situações" que a figura persegue – "ela [a cena] é a própria linguagem, apreendida no seu infinito" (BARTHES, 1981, p. 38), tornando-se por isso o berço do discurso amoroso. A figura, sendo apenas a fração desse discurso e, portanto, uma ínfima parte ordenada da cena, buscará nela aquilo que lhe cabe, atuando como um cristal transpassado pela luz: mesmo desmembrando a totalidade, a figura consegue manter a qualidade principal do todo abreviada em si, ao mesmo tempo que alcança em cada um dos diferentes raios de luz que revelando um tipo específico de beleza.

As partes das quais, segundo o crítico francês, as figuras são fração na cena de linguagem ganham corpo como falas, proposições extraídas do discurso amoroso. Todavia, sabemos que a relação amorosa não se dá em pequenos instantes, mas sim no cruzamento deles – "[...] não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala" (BARTHES, 1981, p. 36) – e é por essa razão que as figuras visam à cena como "troca de contestações recíprocas", (BARTHES, 1981, p. 36), relação que conhecemos também por diálogo:

> Com a primeira cena, a linguagem começa sua longa carreira de coisa agitada e inútil. Pois foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, antes mesmo da aparição de Sócrates. O monólogo foi dessa forma relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica, em certas formas de esquizofrenia, no solilóquio amoroso (pelo menos por tanto tempo quanto eu "sustente" meu delírio e não ceda à vontade de atrair o outro para uma contestação ordenada de linguagem) (BARTHES, 1981, p. 36).

Ultrapassando os limites com que evoca a reunião das mensagens com as referências que essas trazem e dão forma ao contexto em que se encontram, o diálogo é a dinâmica da relação amorosa tornada visível pela linguagem, linguagem essa que abandona qualquer outro objetivo além do da manutenção da conexão que se firma entre os que se dispõem à tal "justa", ao embate. O diálogo não marca simplesmente a presença de uma segunda voz pelo texto, mas circunscreve os limites entre duas vozes concorrentes, duas verdades que estão a rivalizar pelo espaço.[8]

Barthes, o caráter subjetivo do personagem se apaga frente ao diálogo, na medida em que o desenrolar das situações evidencia a banalidade do evento, retirando a exclusividade que pudesse lhe ser atribuída.

8 De modo extremamente sutil, podemos conceber um suposto nascimento para a ideia de dialogismo, tal como se verá com Bakhtin, ao percebermos que a incipiente disputa entre as vozes no texto se faz possível quando ao menos duas passam a assumir igual poder pela cena, poder sobre a detenção da verdade. Salientemos que, de acordo com a referida citação, esse será o berço da transformação da Tragédia, aspecto que, de modo semelhante, irá determinar

Tal constatação acerca do diálogo se constrói na relação direta com o que Nietzsche escreve sobre a Tragédia. Aliás, a argumentação de Barthes é um desdobramento sutil de um escrito do filósofo alemão, que, quando analisados em conjunto (o trecho do trabalho de Nietzsche do qual parte Barthes segue citado nos *Fragmentos de um discurso amoroso* no fim da mesma página em que aparece o comentário anteriormente trazido), os dois fragmentos permitem que se anteveja algo que vai além das expectativas:

> NIETZSCHE: "Já existia algo de semelhante na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, o combate dialético era impossível. Mas a partir do momento em que dois personagens principais se encontraram frente a frente, presenciou-se o nascimento, conforme um instinto profundamente helénico, da Justa de palavras e de argumentos: o diálogo amoroso (compreenda-se: a cena) sempre foi desconhecido da tragédia grega" ("Sócrates e a tragédia", Escritos póstumos,42) (NIETZSCHE apud BARTHES, 1981, p. 36).

Ao dirigir o olhar ao diálogo, seguindo a deixa lançada pelo próprio autor de *Zarathustra*, o escritor francês encontra a semente que contradirá a problemática trazida por Nietzsche quanto à atribuição a Sócrates da responsabilidade pelo fim da Tragédia grega. Barthes nega que um único sujeito (ou mesmo uma instituição)[9] seja responsável pelo desfasamento ou desaparecimento de uma forma dramática a partir do momento que tanto o ensaísta francês como o próprio Nietzsche reconhecem a força que o diálogo possui sobre a tragédia – ela, que para o filósofo alemão, era propriamente a situação em que se dava a ver pelo texto a supremacia de uma voz.

Assim, Barthes se apoia no diálogo enquanto elemento estrutural reconhecidamente estranho à tragédia grega para afirmar que é somente quando há distinção de vozes – concorrentes que seguem por vias opostas a caminho da verdade[10] – que a tragédia passa a conhecer a cena, a linguagem em ação que dá vazão ao "combate dialético", e, por essa razão, ela passa a se desconhecer, tornando-se outra.[11]

Os últimos pormenores comentados acerca da transformação que o diálogo insere na Tragédia não foram pontuados apenas a título de curiosidade, uma vez que a dinâmica criada pela concorrência das vozes, sendo a base do discurso amoroso, também será um dos elementos que agirá sobre a figura enquanto parte dos *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Podemos antever que, sendo fragmentário, o trabalho de Barthes naturalmente instigará o questionamento sobre os limites dos gêneros literários clássicos – narrativa,

---

uma característica do romance.

9 Acreditamos que Nietzsche, nesse caso, ultrapassa a instância do sujeito quando diz que Sócrates é o responsável pelo fim da tragédia, uma vez que Sócrates sintetiza o pensamento filosófico no referido contexto.

10 Por esse motivo os amantes tendem ao encontro ou ao desencontro, e nunca a caminhar em paralelo.

11 No texto de Barthes é possível encontrar a diferenciação entre a tragédia em que há a supremacia de uma única voz – a expressão de uma única verdade – daquela que se faz no jogo entre duas ou mais a partir de dois aspectos: o uso de maiúscula e o adjetivo "arcaica", empregado para descrever a forma que preserva uma única voz: "[...] foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, [...]. O monólogo [...] relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica[...]" (BARTHES, 1981, p. 36).

drama e poesia. Mas em vista da razão que motiva a criação dessa obra – atuar como expressão do "discurso amoroso" enquanto sujeito – e o aparecimento das figuras como facetas variadas de um mesmo ser, acreditamos que uma forma textual mais que qualquer outra vai sentir reverberações das provocações que ali se propõem.

Um dos caminhos que nos revelará essa forma será aquele que persegue a importância da figura para essa escrita. Isso porque a figura é uma "criação" dessa obra, que surge visando alcançar a dinâmica da singularidade da fração do discurso amoroso, uma singularidade que se faz sujeito desse texto – um discurso falando de si. Ao mesmo tempo, sendo parte do todo e estando em uma relação direta com ele, as "figuras" assumem a função de manter tal conectividade, concebendo ligações entre si que não se guiam por qualquer lógica conhecida. E, além de serem responsáveis por essa tarefa, as figuras possuem como condição *sine qua non* ser o "gesto do corpo captado na ação", o que implica a capacidade de pressupor o movimento sem o realizar.

Entretanto, quando cada um desses diferenciais que a figura traz se vê reunido à proposta maior desse texto – apresentar o espaço para o discurso amoroso mostrando a si mesmo na condição de sujeito – vemos o motivo pelo qual a figura, mais que qualquer outro elemento, direciona ao gênero que *Fragmentos de um discurso amoroso* acaba por provocar com mais intensidade: a impossibilidade de se detectar ali qualquer narrativa:

> Como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que me realiza no sentido sagrado: é um programa, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história já teve lugar; pois aquilo que é acontecimento, é o único rapto do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: "O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar antes ou atrás da cena)" O rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso e atrás do proscênio da consciência; o "acontecimento" amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso (BARTHES, 1981, p. 81-82).

Como se vê, discurso amoroso e acontecimento estão posicionados em diferentes fases da relação amorosa, isso porque, quando o envolvimento amoroso acontece, os combatentes da justa alcançaram os objetivos almejados na batalha ao menos por alguns instantes, cessando o combate e, por conseguinte, o diálogo. Nesse momento, não existindo discurso, não existem figuras, não existe cena – a linguagem deixa de ser empregada sem motivo e ganha um objeto.

Quando o acontecimento se acaba e a conexão se rompe, o discurso volta como síntese maior da vontade de retornar à pausa: o enamorado, desejoso de retomar os momentos de paz e união, lança-se ao objeto de amor com um arsenal de argumentos que atinge o alvo de modo repentino. Ele retoma tudo de outrora, por trás da cena que agora

vê, e provoca como resposta uma afronta igualmente avassaladora por parte do objeto de amor, que dá sequência à rememoração em vista do reencontro da pausa, deparando-se novamente ao contínuo da linguagem "agitada e inútil". Por essa razão o discurso falha ao tentar repetir o momento de seu rapto, a história, e por isso o acontecimento nunca será posto em cena.

Conquanto o discurso amoroso seja inapto a repetir o acontecimento, as figuras, ao revelarem diálogos pelas cenas, conseguem indicar o acontecimento e, por extensão, diferentes narrativas em função de seu caráter fragmentário. Essas narrativas a que as figuras apontam estão presentes na literatura ocidental, e dão-se a ver pela escritura sem esconder de onde procedem: vêm de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de *Hyperion*, de *O caminho de Swan*, de *Mãe coragem e seus filhos*... Somos capazes de reconhecê-las, mas aos poucos, tal informação perde sua relevância: conforme o caráter fragmentário se sobressai, essas partes vão assumindo um corpo, ganhando a singularidade que agora pertence ao discurso como sujeito.

Assim, um certo desconforto é descrito entre os leitores do texto de Barthes[12], provocado, em larga medida, devido à autonomia possível entre o diálogo frente à história narrada, e mesmo entre o diálogo e a ação, uma vez que *Fragmentos de um discurso amoroso* é uma obra que abdica desse segundo elemento, como se pode observar pelas palavras de Culler em seu livro *As ideias de Barthes* (1988), a respeito precisamente dessa possibilidade ofertada pela figura:

> A série de fragmentos, ou "figuras", como ele as denomina ("figuras" no sentido de "poses"), apresenta o material para um romance, uma multiplicidade de cenas e enunciados apaixonados ou reflexivos; há pistas torturantes de uma história de amor pessoal, mas não um desenvolvimento ou continuidade, nenhuma trama ou progresso numa relação de amor e, em lugar de personagens em desenvolvimento, apenas papéis generalizados do enamorado e do objeto do seu amor (CULLER, 1988, p. 97).

O desconforto de Culler, ao distinguir nos *Fragmentos de um discurso amoroso* o "material para um romance" em meio às figuras, enquanto percebe a impossibilidade desse projeto, pois não há ali qualquer traço de "um desenvolvimento ou continuidade", revela que o trabalho do escritor francês conseguiu provocar os limites do romance mais do que de qualquer outro gênero, uma vez que essa obra, que se constrói na ausência dos elementos que fundamentam tal forma narrativa, obtém, como o próprio Culler diz: "uma maneira de produzir 'o romanesco': o romance menos a trama e os personagens" (CULLER, 1988, p. 97). Desse modo, Barthes instaura a dúvida sobre os limites que permitem dizer se um texto é, ou não, um romance.

---

12 Interessante notar que esse livro, por mais que não consiga assentar-se tranquilamente em solo ficcional, atraiu um maior número de leitores, se comparado às demais publicações de Barthes, ao mesmo tempo que perdeu força entre o público acadêmico, como assinala o estudo publicado por Bratfisch: "Em sua época e em contexto francês, sabemos, foi também um grande sucesso de público – Barthes foi entrevistado pela *Playboy*, assim como participou do programa de televisão *Apostrofes* apresentado por Bernard Pivot –, mas um grande fracasso intelectual" (BRATFISCH, 2013, p. 801).

Em vista desse aspecto, abrem-se precedentes para se questionar em que medida a obra de Barthes não pode ser considerada uma tentativa de o crítico francês fazer, não um romance, mas algo que o ultrapassasse, isto é, algo além da ação, do retrato da aventura amorosa. Tal conjectura seria um disparate, caso Barthes não demonstrasse um forte interesse pelo romance e suas fronteiras em grande parte de sua trajetória como ensaísta e crítico. Pode-se notar esse movimento ao lermos seu estudo sobre a modulação dos verbos usados por Proust e o reflexo desse recurso para o romance como um todo em *O grau zero da escrita* (2000), ou também em *Crítica e verdade* (1970), nas análises que ali traz sobre as inovações propostas pelo *nouveau roman* francês. Mas há, para além do conhecido apreço pelo assunto, um tema específico que o autor persegue em sua trajetória e que nos permite delinear uma espécie de caminho possível que relacionaria *Fragmentos de um discurso* amoroso às demais reflexões sobre o romance, tornando o que até então seria uma mera suposição em uma grande possibilidade: o personagem.

Chama atenção o sutil, mas constante, desconforto com a categoria de personagem que o ensaísta demonstra possuir, desconforto que se mostra tanto pelo que é focalizado entre os escritos que interpreta, como pelo que o autor traz dos demais trabalhos críticos sobre o assunto. Um exemplo sintomático dessa preocupação se percebe em um de seus textos mais conhecidos, "Introdução à análise estrutural da narrativa" (1966)[13]. Nele, além de se verificar um verdadeiro panorama do que de mais notável se escrevera até então sobre a narrativa pela perspectiva estruturalista, tem-se, paralelamente, a contribuição do autor, que insiste em manter inúmeras ressalvas frente às categorias como definições totalizantes.

Por isso é interessante constatar que, de acordo com Barthes, entre todos os elementos sintomáticos que caracterizam o texto narrativo, o personagem é o único que não apresenta concordância entre estudiosos quanto à dinâmica de sua atuação pelo texto. E, para além disso, o próprio autor salienta que, mesmo entre as análises mais notáveis sobre o assunto, não há nenhuma que contemple o objeto com a devida atenção:

> Na Poética aristotélica, a noção de personagens é secundária, inteiramente submissa à noção de ação: pode haver fábula sem "caracteres", diz Aristóteles, mas não existiriam caracteres sem fábula. Esta perspectiva foi retomada pelos teóricos clássicos (Vossius). Mais tarde, o personagem, que até aí não era mais que um nome, o "agente da ação" tomou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma "pessoa", breve um "ser" plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica; estas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista dos "empregos" do teatro burguês (a coquette, o pai nobre, etc.). Desde sua aparição, a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar a personagem como uma essência, mesmo que fosse para classificá-lo; como o lembra aqui T. Todorov, Tomachevski chegou

13 Data da publicação na revista *Communications*. Usaremos a edição brasileira que contempla a coletânea de ensaios sobre o estruturalismo, intitulada Análise estrutural da narrativa, de 2008.

> até negar ao personagem toda importância narrativa, ponto de vista que ele atenuou em seguida. Sem chegar a retirar os personagens da análise, Propp reduziu-os a uma tipologia simples, fundada não sobre a psicologia, mas sobre a unidade das ações que a narrativa lhes atribuiu (Doador de objeto mágico, Ajuda, Mau, etc.) (BARTHES, 2008, p. 43-44).

Como se pode observar por esse trecho em que Barthes delineia a preocupação da teoria/crítica com o personagem, houve apenas um singelo aumento do interesse dedicado ao tema pelos estudiosos no decorrer da história devido ao quase consenso do grupo quanto à pouca relevância que o personagem tem frente ao cerne do texto narrativo, a ação. Esse fato é constatado pelo que se recolhe do exercício reflexivo a respeito do tema desde Aristóteles, que trata o personagem como termo acessório, até os estudos de Propp, já no século XX, que, embora sendo um dos estudiosos com a proposta mais consistente, ainda não trata da categoria pela complexidade presente, focalizando-a em paralelo à narrativa.

A mesma linha de interesse, todavia, não pode ser comparada àquela delineada a partir da atenção que os textos ficcionais mostram em relação ao personagem, visto que nessas composições o destaque a ele não se deu apenas em contraponto à importância que adquiriu frente aos demais elementos constituintes da narrativa, mas também em razão da complexidade que a forma narrativa adquire, extrapolando qualquer parâmetro anteriormente estabelecido.

Pode-se estimar as dimensões da discrepância entre literatura e teoria quando se observa que, até nas obras que Aristóteles tinha como corpus para afirmar que os personagens estavam totalmente submetidos à noção da ação, o questionamento sobre a possibilidade de existência da ação na ausência do personagem já era possível. Esse exercício permite constatar também que mesmo nesse caso, ou seja, quando o personagem possui baixíssima relevância para o acontecimento narrativo, ele é um fator de coesão essencial para que a ação se desenvolva.

Com esse breve panorama, Barthes ilumina uma imensa lacuna nos estudos literários, um vazio que, para ele, mais do que para qualquer outro estudioso, indica que teóricos e críticos estão ainda muito distantes de possuir um verdadeiro domínio sobre a estrutura narrativa como um todo. Talvez por esse motivo o autor tenha atravessado o estruturalismo com tanta destreza, fato que poucos, entretanto, percebem.

Deixemos de lado, por ora, *Fragmentos de um discurso* amoroso para adentrarmos *S/Z* (1970)[14]. Conhecido pela ousadia das análises que renovam o olhar sob um dos mais notáveis autores da literatura francesa, Balzac,[15] *S/Z* debruça-se sobre um texto menos conhecido do autor realista, *Sarrasine*[16]. Curioso é saber que o motivo que o leva a se dedicar a essa novela é justamente o interesse desperto por dois textos críticos. Um deles,

14 Data da publicação francesa. Utilizaremos a edição portuguesa de 1999.

15 Ver *Roland Barthes*: O sabor do saber (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.50).

16 A versão consultada faz parte do livro *S/Z* (1999).

de autoria de Bataille, vem transcrito no final de *S/Z*, e possibilita-nos compreender o que atraiu Barthes a essa leitura: "Devemos, pois, procurar apaixonadamente as possibilidades do ser da narrativa" (BATAILLE apud BARTHES, 1999, p. 197).

Bataille não se engana ao situar *Sarrasine* no caminho dessa busca. Isso porque a novela faz-se em torno do enigma a respeito de um personagem velho e sombrio, depois segue em direção à busca de um escultor enamorado por uma atriz de ópera, até culminar na conexão dos dois – a amada e o velho – por meio de dois objetos de arte – uma estátua de mulher e um quadro que retrata Adonis. Todos – velho, atriz, estátua e Adonis – são personagens, pois são capazes de agir, direta ou indiretamente, sobre a narrativa: o velho instiga a descoberta de sua identidade; a atriz move os impulsos do escultor rumo ao encontro amoroso; a estátua, por sua beleza, mobiliza o desejo de famílias ricas por sua aquisição; e Adonis, representado no quadro, instiga a contemplação que culmina na grande revelação – todos os quatro personagens são apresentações diferentes de um mesmo ser.

É por constatar a faculdade de uma mesma unidade multiplicar-se pela narrativa sob a forma de diferentes personagens – cada um com uma identidade bem demarcada atuando em linhas narrativas distintas sem, contudo, apagar os vínculos anteriormente existentes – que o crítico francês, delineando as "possibilidades do ser da narrativa", propõe, além de uma ampliação da categoria de personagem ou sua redefinição, a criação de um grupo distinto, que contemple as lacunas já abertas, auxiliando o pesquisador a determinar de forma mais clara os limites do personagem. A esse novo grupo, Barthes dá o nome de figura:

> Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. O personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comportando traços mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios); esta complexidade determina a "personalidade" do personagem, tão combinatória quanto o sabor de um pitéu ou o de um vinho.[...] A figura é muito diferente: já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrónica, de relações simbólicas. Como figura, o personagem pode oscilar entre duas funções, sem que esta oscilação tenha qualquer sentido, pois acontece fora do tempo biográfico (fora da cronologia): a estrutura simbólica é inteiramente reversível (BARTHES, 1999, p. 56).

Esse excerto apresenta talvez o contraponto que Barthes esperava quando problematizou o olhar da crítica à categoria de personagem, pois ao fazer a distinção entre personagem e figura, ele realmente consegue esboçar com mais clareza as características e os domínios que a dimensão do ser textual abrange em *Sarrasine*.

Concomitantemente ao que esse texto ilumina, podemos distinguir com *S/Z* (1999) a linha que situa *Fragmentos de um discurso amoroso* no caminho da compreensão

progressiva sobre a participação do personagem para o texto, visto que ali a escolha pela figura em desprezo do personagem, quando se desejou apresentar algo tão atemporal quanto o discurso amoroso, demonstra que o crítico francês não buscou apenas um artifício para tratar do assunto, mas fez uma escolha que culminou em um texto provocativo, fazendo-se outra coisa que não um ensaio ou mesmo um texto narrativo comum.

Ao discriminar o personagem como a condição a partir da qual "semas" idênticos reúnem-se sobre um "nome", Barthes o restringe ao ser textual que se constitui a partir das unidades de sentido que constam no limite da história narrada. Por isso, ao personagem pertence o caráter psicológico, a vida social, a descrição biológica, visto que todas essas informações fazem-se pela narrativa e têm o acontecimento como referência: fora das diretrizes que a ação delimita – tempo e espaço – essas especificidades perdem todo significado.

Já figura, de acordo com Barthes, seria, diferentemente do personagem, o ser livre das amarras não apenas do nome, mas também do tempo e do espaço. Ela seria a unidade cujos elementos transpassam uma referência específica, podendo, em razão de tal flexibilidade, atravessar qualquer narrativa, passando, inclusive, através dela sem se descaracterizar. Todavia, a cada vez que a figura emerge sob um universo narrativo e se prende aos referenciais que o guiam, ela perde sua forma aberta para se fixar em um personagem. Desse modo, a dimensão "figural" do personagem estaria numa relação que extrapola os limites do texto, fundando uma conexão que só pode ser apreendida quando a referência adotada deixa a linearidade narrativa e se instaura na transversalidade da literatura.

Podemos depreender pelo cruzamento da diferenciação entre figura e personagem trazida em *S/Z* que o que Barthes propõe nos *Fragmentos de um discurso amoroso* pode ser considerado a tentativa de materializar pela linguagem essa unidade atemporal e apessoal que existe por trás do personagem. Nas figuras, a realização dessa intenta se dá pela recolha do singular detectado nos diversos livros que formam o paideuma de Barthes, culminando em uma seleçaõ de fragmentos que se organizam visando fugir à determinaçaõ que a narrativa acaba por creditar. Mas há aqui talvez um detalhe que não favorece a revelação da figura tal como prevista em *S/Z*: o fato de haver uma referência por trás da figura sob a qual todo processo de seleção e organização guia-se: o próprio discurso amoroso.

Indícios da disparidade entre a proposta trazida em *S/Z* e a realizaçaõ das figuras nos *Fragmentos de um discurso amoroso* aparecem justamente na capacidade que a figura demonstra, nesse último, de indicar a histórias de amor: a ligaçaõ que esses fragmentos ainda mantém com seu texto de origem acaba eventualmente por restringir a amplitude da figura para além dos limites do texto de onde ela foi retirada, movimento contrário ao esperado por tal forma como prevista em *S/Z*. Essa problemática pode ter se consumado no obstáculo impede que consigamos afirmar com total certeza que *Fragmentos de um*

discurso amoroso é, de fato, o romance para além da forma romanesca, pois, como vemos nas anotações do último curso oferecido por Barthes, hoje presentes no livro *A preparação do romance I* (2005), a figura liga-se ao "Romance-fragmento", mas este só se realiza efetivamente quando o fragmento é cindido no ponto exato para se constituir como tal:

> Figura: o que aparece primeiramente como impossível, talvez seja finalmente possível. Neste caso: é possível conceber um Romance por fragmentos, um Romance-fragmento. Sem dúvida, eles existem - ou se aproximam disso: tudo depende de barra, do lugar, do fluxo, da página em que está marcada a cesura do descontínuo: aqui, seria, será preciso interrogar dispositivo visual dos romances: parágrafos, alíneas brancas = a perigrafia [...] (BARTHES, 2005, p. 38).

O comentário sobre a figura presente nesse último trabalho de Barthes, ao focalizar o fragmento como mais um traço correspondente a esse ser, indica que *Fragmentos de um discurso amoroso* foi realmente a obra do autor que mais distante se fez do exercício crítico, visto que provoca os limites do literário para demonstrar a possibilidade de outra forma de ser pela escrita.

Um projeto que se construiu de modo extremamente consciente, resultado de uma busca no sentido de compreender a essência do enigma por dentro da estrutura da arte literária, acabou por sair tornando-se, por vezes, ela própria. Destarte, ainda que Roland Barthes tenha se elevado pelos idos da história como crítico e estudioso da literatura, esse incurso por suas obras pela via da figura mostra que houve ali um movimento tão profundo no intuito de explicar o processo observado que se alcançou mesmo a criação de tal movimento.

Personagem e figura são seres de escrita que transitam num contínuo que merece ainda muita atenção da academia, assim como o trabalho literário velado em meio aos textos críticos de Barthes merece ser revisto. Logo, os limites entre literatura e ensaio são território móvel, cujos limiares se dão por linhas difusas que podem ser contestadas certamente a partir da figura e do personagem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

______. **A preparação do romance I**: Da vida à obra. Traduzido por Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

______. **S/Z**. Tradução por Maria de Souza Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland *et al*. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRATFISCH, Juliana Gonçalves. Barthes do fragmento à figura, nenhum romance (mas muito romanesco). **Anais** do... XI SEL - Seminário de Estudos Literários, 2012, Assis/ SP. XI SEL - Seminário de Estudos Literários - 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis, p. 796-805, 2013. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/simposio-8---julianagoncalves-bratfisch.pdf. Acesso em: 16 jul. 2016.

CULLER, Jonathan. O escritor. In. CULLER, Jonathan. **As ideias de Barthes**. Tradução Adail Ubirajara SOBRAL. São Paulo: Cultrix, 1988.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A existência fragmentária. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduaç aõ em Ciência da Literatura da UFRJ. Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 67-94, 2004. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html. Acesso em: 20 nov.2012.

PINTO, Milton José. Introdução: A mensagem narrativa. In. BARTHES, Roland *et al*. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**: o sabor do saber. Brasiliense: São Paulo, 1983.

CAPÍTULO 12

NARRAÇÃO E MONTAGEM EM *O MEZ DA GRIPPE*

Data de aceite: 01/03/2022
Data de submissão: 19/02/2022

Damásio Marques
Doutorando e Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
São Paulo, SP
http://lattes.cnpq.br/8666885478338635

Uma versão resumida deste trabalho foi publicada em artigo sob o título "Contar e não contar: a narração no romance gráfico *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier", na revista Fronteiraz nº 27, de dezembro de 2021.

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é investigar o processo narrativo no romance gráfico de Valêncio Xavier. A novela *O Mez da Grippe* será analisada e comparada a outras produções, situando-a na tradição dos romances gráficos do autor. Dessa forma, confrontando-a com as ideias de Benjamin (2012) acerca da extinção do narrador e de Santiago (1989) sobre o narrador pós-moderno contemporâneo, analisamos como se dá a narração em uma produção literária como esta, marcada pela inclusão da arte gráfica: recortes de jornais, anúncios, postais e colagens que compõem a obra. A justaposição das imagens, índices do real que, por sua vez, constroem a ficcionalidade quando retirados de seu espaço/tempo, é responsável pela narrativa, montada pelo leitor, num ir e vir, cruzar-entrecruzar de informações.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador contemporâneo; Romance gráfico; Montagem; O *Mez da Grippe*; Valêncio Xavier

NARRATION AND MONTAGE IN *O MEZ DA GRIPPE*

ABSTRACT: The aim of this research is to investigate the narrative process on this graphic novel by Valêncio Xavier. The novel *O Mez da Grippe* (1981) will be analyzed and compared to other productions, being situated as one of his most traditional novels. Therefore, confronting itself to the ideas of Benjamin (2012) regarding the extinction of the narrator and Adorno (2003) also Santiago (1989) about the contemporary postmodern narrator, we can analyze how the storytelling does work by itself in a literary production as this one, marked by the inclusion of graphic art e.g., newspaper clippings, advertisements, postcards and collages that enter the work. The juxtaposition of images is what makes the narrative, the ads are all content from real life, furthermore, they're able to build the story fiction when taken out of their original space-time, it is set up by the reader, in a come-and-go, cross-intersection way of information.

KEYWORDS: Contemporary narrator; Graphic Novel; Montage; *O Mez da Grippe*; Valêncio Xavier

INTRODUÇÃO

Valêncio Xavier atuou no jornalismo, no cinema e na televisão – como diretor e

roteirista –, ganhou vários prêmios tanto como cineasta quanto como escritor. Junto de *Rremembranças da Menina de rua Morta Nua* (2006), *Maciste no Inferno* (1983), a compilação *13 mistérios + O mistério da porta aberta* (1990), *O Mez da Grippe* (1981) faz parte da produção valenciana chamada de romances gráficos. *O Mez da Grippe*, que o autor intitula como "novella", traz em sua constituição um emaranhado de recortes de jornais: notícias, anúncios, etc. sobre a gripe espanhola e a situação de devastação e mortes causada por ela na capital paranaense. O tema da epidemia pode facilmente ser levado como fio narrativo, mas um fio muito frágil, que facilmente se rompe quando se pensa em uma sequência linear ou numa trama lógica.

Grande parte da produção literária de Valêncio Xavier é marcada pela presença de elementos gráficos. Em sua escrita, as colagens, recortes, estão quase sempre presentes. São fotografias, notícias, postais, fotogramas, papéis de bala e outros fragmentos compondo a narrativa.

Xavier, além de seu trabalho na literatura, transitou por diversos meios, produzindo obras cinematográficas, dirigindo ou escrevendo roteiros, produzindo obras televisivas: novelas e documentários especiais, escrevendo para jornais e revistas. Amante de cinema e com vasta produção no meio jornalístico, suas obras parecem reverberar suas demais produções e preferências.

Na literatura, seus contos ou romances não se restringem à linguagem verbal. O visual está sempre presente, na forma de simples ilustração – como em *O misterioso homem macaco* (1986) – ou como composição do próprio fazer literário. Na maior parte de sua escrita, porém, é da segunda forma que o visual adentra a produção valenciana. Os desenhos, fotografias, fotogramas, recortes estão para a construção da narrativa não como ilustração, mas como parte da própria produção, sem ordem de prioridade de importância ao escrito ou ao visual (como nos quadrinhos); prevalecendo, inclusive, em grande parte, o visual em detrimento da linguagem verbal.

É por conta desse expediente utilizado, de uso de colagens, recortes, ilustrações, que seus textos são denominados romances gráficos. Valêncio vai influenciar também uma geração posterior na produção de narrativas gráficas híbridas, como Lourenço Mutarelli e Joca Reiners Terron que, assim como o curitibano, utilizarão a arte gráfica em grande escala na composição das suas narrativas.

Colocadas essas situações da produção literária valenciana e, nesse cenário, nos perguntamos de que forma os recursos gráficos adentram e constroem a narrativa de Valencio Xavier. Como realidade e ficção se apresentam e se relacionam na produção do romance gráfico valenciano?

Algumas mais, outras menos, as narrativas de Xavier exploram a inclusão das artes gráficas na construção narrativa traçando paralelos, ligações com a linguagem verbal, ou independentes dela, ajudando a construir, assim, o fio narrativo da obra. A justaposição das imagens – colagens, recortes, são escolhas do autor, que seleciona o que deve mostrar – é

responsável pela construção da narrativa. O uso de recortes de notícias, postais, anúncios são índices do real, sua verificabilidade é a responsável pelos indícios de realidade, que constroem a ficcionalidade da narrativa quando retirados de seu espaço/tempo original. Além disso, o suporte livro contribui para a percepção dessa ficcionalização.

BENJAMIN E A NARRATIVA TRADICIONAL

Longe da forma clássica de narração, o romance contemporâneo utiliza-se de outros expedientes nessa construção. Benjamin já vinha alertando para a extinção do narrador em seu famoso ensaio "O narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de 1936. O narrador clássico, aquele que narra experiências em formas de conselhos, ensinamentos, estava em vias de extinção. Isso porque essa narração – essas histórias narradas, seja pelo viajante, que exatamente por muito se deslocar conhece as histórias de vários países, como o marinheiro, seja pelo camponês, que por nunca sair do lugar, conhece as histórias de sua terra, de outros tempos –, era sempre uma via utilitária, uma forma de conselho, de sabedoria que, em consonância com a experiência do ouvinte, tornava-se um ensinamento. Essa narração, de caráter essencialmente oral, entra em crise mais evidente com o advento do romance. Embora encontre seus primórdios na Antiguidade, o romance só veio a florescer na burguesia ascendente, centenas de anos depois. Segundo Benjamin (2012), uma nova forma de comunicação veio influenciar uma crise na narração e na própria forma do romance, a informação. Na narração clássica, o saber que vinha de longe, em forma de conselho, encontrava no narrador a autoridade que lhe conferia veracidade. "A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata" (Benjamin, 2012, p.219). Enquanto o narrador, nos relatos antigos, podia recorrer ao maravilhoso, a informação deve soar plausível, por isso incorre no declínio da narrativa. Com informação disponível, a narração perde o interesse do ouvinte.

> A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação (BENJAMIN, 2012, p.219).

A informação participa do declínio da narrativa, pois sua verificabilidade imediata necessitada de plausibilidade, opõe-se ao miraculoso do relato. O valor da informação se dá somente quando é nova, já a narrativa não se esgota, muito depois do tempo ela conserva suas forças. A disseminação da informação de forma rápida, principalmente nas grandes cidades, e o tédio crescente culmina também com o desaparecimento do dom de ouvir. "O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros" (Benjamin, 2012, p.217) e incorpora à experiência dos ouvintes. Ao ouvir o narrador, o ouvinte participa do narrado incorporando suas experiências à narração e construindo ativamente o ensinamento previsto pelo narrador. Narrar, para Benjamin, não

é só informar, como num relatório. O filósofo lembra que os ditados populares, por exemplo, podem ser fragmentos de narrativas mais longas que se perderam e traziam em si esses ensinamentos.

Já o romance, para Benjamin, é solitário. O romancista segrega-se: não recebe - não dá conselhos. Na narração oral clássica o ouvinte está sempre junto do narrador. No romance, o leitor é um solitário. Porém, essa solidão transfere ao leitor um papel importante na construção narrativa, ele apodera-se, constrói pontes necessárias, consome, apropria-se. “Sim, ele destrói, devora, a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama” (BENJAMIN, 2012, p.231).

O NARRADOR PÓS-MODERNO CONTEMPORÂNEO E O LEITOR

Se não pode mais narrar, que papel cabe ao romancista? A questão que se coloca não é não poder mais narrar, mas de que outra forma se pode narrar. A verificabilidade imediata da informação abre espaço para outras formas de narração. A matéria do romance é o homem. “O leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’” (BENJAMIN, 2012, p.231). Como tentativa de representar o homem pós-moderno, problemático, fraturado, o romance contemporâneo vai encontrar novas formas, também fragmentadas. Daí que a linearidade como fio narrativo vai desaparecendo em muitas produções. O homem contemporâneo é um ser fragmentado, seus fragmentos não se constroem de forma organizada, sequer numa sequência lógica, mas simultânea, todos no aqui e agora, uma fusão de tempo e espaço em que todos os fragmentos coexistem ao mesmo tempo, na tentativa de construção de um ser incompleto. O romance, como tentativa de representação desse ser é fragmentário, como ele.

Adorno (2003) concorda com Benjamin: embora a forma do romance exija a narração, não se pode mais narrar, porque as experiências, como formas de conselhos, utilitárias estão em declínio. E, somente a palavra não dá conta sozinha de narrar a experiência contemporânea-fraturada.

O contemporâneo não narra mais como Homero, na imitação de homens superiores, na forma de conselhos, ensinamentos, ao contrário, narra sem deixar rastros, na experiência da ausência de experiências, no nada. A experiência do nada não deixa marcas nem do narrador. A tarefa de narrar passa então a ser outra, para Adorno, contar algo, agora, é ter “algo especial” a dizer.

Em *O Mez da Grippe,* a narração é constituída de pouquíssimas intervenções do narrador, marcada por rastros. Uma possível indicação da presença de um narrador pode ser verificada em uma das páginas iniciais da novela:



Figura 1 – *Um narrador?*

Fonte: XAVIER, 1998, p.13.

A imagem seguida do texto verbal sugere a presença de um narrador que percorre as ruas da cidade, solitário, e vai nos guiar pelas páginas seguintes compostas por fragmentos e recortes. Porém, a única marca de sua presença é esta imagem, este rosto que vai se diluindo em algumas intervenções marcadas na escrita pela tipografia da letra utilizada ali, que se repete, e mais algumas aparições da imagem deste mesmo rosto. Apesar disso, esse possível narrador não orienta. O leitor é 'abandonado' à própria sorte, é ele quem deverá trilhar sozinho o caminho de fragmentos.

É muito emblemática a escolha de Gagnebin (2004) do poema de Brecht para ilustrar a impossibilidade de experiências, a ausência nesta experiência contemporânea:

> APAGUE AS PEGADAS
>
> Separe-se de seus amigos na estação
> De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
> Procure alojamento, e quando se camarada bater:
> "Não, oh, não abra a porta
> Mas sim
> Apague as pegadas!
>
> Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
> Passe por eles como um estranho, vire a esquina, não os reconheça
> Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
> Não, oh, não mostre seu rosto
> Mas sim
> Apague as pegadas!
>
> Coma a carne que aí está. Não poupe.
> Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
> Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
> Estou lhe dizendo:
> Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado.) (BRECHT, 1986, *apud* GAGNEBIN, 2004 p.61).

Ao citar o poema de Brecht, Gagnebin indica que:

> [...] *a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade*, da interdição da partilha, da proibição da memória e *dos rastros* até na ausência de túmulo. Poema exemplar, pois descreve na sua crueldade as condições de vida anônimas da maioria dos habitantes de grandes cidades [...], este ser sem amigos, sem família, sem rosto, *sem palavras próprias*, sem nome e sem túmulo [...] este ninguém de sobreaviso está sempre fugindo de uma polícia que procura apanhá-lo pela mínima negligência ("Quem não estava presente, quem nada falou/Como poderão apanhá-lo). (GAGNEBIN, 2004, p.62 – grifos nossos).

Gagnebin aponta ainda que Kafka, como modelo dessa narração moderna, narra uma desorientação, "uma descrição de itinerários sem alvo, mas necessários, pois são os únicos possíveis [...]" (GAGNEBIN, 2004, pp.68/69).

Ora, sem experiência a narrar, no nada da experiência pós-moderna, ao narrador anônimo d'*O Mez da Grippe*, sem palavras, resta dispor os indícios de realidade (de informações recolhidas nos jornais), esse 'itinerário sem alvo', pois o que deveria ser dito já foi dito pela realidade. Sua intervenção narrativa não orienta, não segue um caminho, ao contrário, desorienta, joga o leitor no meio dos recortes e, este, constrói sua via.

É interessante observar, nesse sentido, a escolha que Xavier faz de um recorte de jornal que apresenta um espaço em branco, a ausência de informação causada pela censura do texto que ali deveria se encontrar:



DIARIO I

Director: Generoso Borges | FOLHA DE MAIOR CIRCULAÇÃO NO PARAN.

A influenza

Artigo sobre a gripe espanhola censurado no Diário da Tarde

A inspecção do sr. general Barbedo a esta circumscripção

A Syria e

Theatros

CONTINUA NA 2. PAGINA

Camara Municipal

O gran

Que

17

Figura 2 – *Censura*

Fonte: XAVIER, 1998, p.17.

O espaço em branco revela a impossibilidade da comunicação, aqui causado pela censura. Mas, o espaço que poderia ser ocupado por outro texto é deixado, revelando essa proibição. Santiago (1989) aponta para o problema da incomunicabilidade do pós-moderno, que se dá numa relação definida pelo olhar: “Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (Santiago, 1989, p. 45). A literatura pós-moderna existe para “falar da pobreza da experiência [...], mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 1989, p. 48). A palavra escrita não é capaz sozinha de representar o homem pós-moderno contemporâneo, o que traz a abertura para participação dos mais diferentes discursos e linguagens artísticas no romance e abre espaço maior ainda para participação efetiva do leitor na construção da própria forma do romance. Adorno (2003) compara o romance tradicional ao palco do teatro italiano burguês, em que o narrador sobe a cortina e o leitor deve participar como se estivesse presente em carne e osso. O leitor não pode mais apenas contemplar a coisa lida e é Kafka quem destrói essa tranquilidade, segundo Adorno, pois o leitor agora é obrigado a participar do jogo narrativo, incorporando experiências e construindo as pontes. Narrador e leitor encontram-se em pé de igualdade diante do observado, na narração pós-moderna. Nesse processo de observação, o narrador se aproxima de um outro observador, o próprio leitor:

> Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia [...], narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona,

> seduz, etc" (SANTIAGO, 1989, p.44).

Nesse sentido, leitor e narrador têm igual importância, pois ao participarem como espectadores da experiência alheia, constroem juntamente a narrativa e, consequentemente, a própria forma do romance.

O narrador da novela de Xavier, representado por esse rosto que vai se diluindo e fazendo pequenas intervenções no decorrer do texto, é a figura do narrador trapeiro, ou sucateiro. Um narrador que se alimenta de restos. Gagnebin (2006, p. 53), aponta que Benjamin, ao constatar o fim da narração tradicional "esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas". Neste sentido, o narrador teria esta imagem do catador de sucata:

> [...] esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido.
>
> Este narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram por tão completo que ninguém se lembra de seu nome. [...] Esta tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Assim é o narrador em *O Mez da Grippe*, a partir do recolhimento de restos, dos rastros que ainda foram deixados constrói-se a narração dessa novela cuja transmissibilidade é o que resta no inenarrável. O que se recolhe da informação, o que a 'história oficial não sabe o que fazer' é matéria composicional do mosaico narrativo de Xavier.

IMAGENS: JUSTAPOSIÇÃO, MONTAGEM E ARQUIVO

Nesse cenário contemporâneo, Xavier constrói suas narrativas, abandonando a linearidade de vez em *O Mez da Grippe*. A narração ali se dá na colagem de recortes de jornais: notícias, anúncios; postais; relatos. A palavra escrita convive com a imagem, que aqui não é meramente ilustrativa, mas parte constituinte da narração, sem ordem de importância maior entre verbal e visual; ambos convivem em igual ordem de valor para a construção narrativa. E o leitor vai construindo o caminho para 'decifrar uma mensagem narrada' (há mesmo uma mensagem?). Na modernidade, assim como a pintura, que perdeu espaço para a fotografia; o romance, em sua forma de relato, perdeu espaço para o mosaico do jornal e o cinema.

Santiago (1989) aponta que a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências. Um diálogo em literatura (expresso em palavras) fica aquém ou além das palavras. A dificuldade de se narrar a experiência pós-moderna fraturada abre espaço para o não-dito. Assim, não só as palavras não são suficientes, o que abre espaço para outras linguagens, como o espaço em branco, o não-dito permite a participação ativa do leitor no preenchimento desses espaços, atuando como coautor na obra pós-moderna contemporânea.



Figura 3 – *Composição da página*

Fonte: XAVIER, 1998, p.29.

Na construção da novela de Xavier é possível observar o processo de criação do autor na forma narrativa. A colagem surge de uma escolha, não é uma prática alheatória ou puro dadaísmo. É importante observar que, uma vez que se realiza determinada escolha, deixou-se de escolher outras tantas, por várias razões que não convém especularmos. Então, é a partir desta seleção que o leitor vai se orientar para construir um fio narrativo, preencher espaços em branco/não ditos com suas leituras, respostas, conhecimento de mundo. Não há mais distância entre narrador e leitor e isso é um mandamento da própria forma. Na página impressa acima, podemos perceber a presença de um cartão postal da Curitiba da época, anúncios e um relato (fictício) datado de muitos anos depois da gripe espanhola, mas referindo-se a esse período. Esses relatos atribuídos a Dona Lúcia são pequenas interferências da escrita num enorme universo de imagens.

Esses fragmentos recolhidos e justapostos no romance possuem vínculos – às vezes mais claros, muitas vezes não – que são incertos. Os intervalos e espaços em branco, pontos de entrada do leitor na construção da forma narrativa, são lugares de potência-de-não passar a ato. Nas escolhas de fragmentos revela-se uma potência. “A potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício”. (AGAMBEN, 2018,

p.44). Como já dito, tudo o que foi colocado revela uma ausência daquilo que não foi dito. Uma escolha que acarreta a presença de uma ausência. Segundo Agamben (2018, p.45), “Há uma forma, uma presença daquilo que não está em ato, e essa presença privativa é a potência”. Por outro lado, o que detém essa potência em tornar-se ato é a impotência ou potência de não, que não deve ser confundida com a incapacidade, mas como escolha da não efetivação em ato.

> Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irredutível (AGAMBEN, 2018, p.46).

Assim, na produção literária, naquilo que está posto, está contido também o que não está. Na conjugação do que está em ato, está a potência de não, o que não se transformou em ato. No entanto, é na conjugação entre o narrado e o lido, na entrada desse leitor coautor que a potência se transforma em ato. Agamben (2018, p.46) alerta que “[...] devemos, então, ver o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir”.

Na novela de Xavier, na escolha dos recortes, entre tudo o que foi mostrado está também tudo o que ficou de fora. “O que imprime na obra o carimbo da necessidade é, portanto, exatamente aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira: sua contingência” (AGAMBEN, 2018, p.47). Na leitura dessas imagens, na percepção do que foi colocado em ato deve estar também a percepção da ausência, pois essa ausência transporta-se para ato como potência de não, como explica Agamben (2018, p.46): “Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência de não”. Dessa forma, em todo o dito está também o não-dito, o que poderia ser dito e é transportado ao ato. Por isso, insistimos que é no momento da leitura que esse narrador em potência, alimentado dos restos, se configura em ato pela presença do leitor, que pode lhe completar as lacunas, não-ditos, espaços. Para Agamben (2018, p.50), “[...] a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo”. No grande emaranhado de recortes de Xavier, está representada não só a seleção do que foi escolhido para integrar o livro, mas também tudo o que ficou de fora e poderia estar ali.

Assim, ao leitor, cabe um grande papel: interagir, realizar o percurso e montar o sentido: atravessar textos verbais e imagens, cruzar-entrecruzar, perceber potências, estabelecer nesse labirinto uma forma e transformar potências em ato, em conjunto com o narrador e a montagem. Entre imagem visual e texto verbal não há uma distinção, existe imagem para ler o texto e texto para ler a imagem. Nessa ausência de linearidade narrativa, o leitor transcorre recortes, fotografias, notícias, uma dispersão gráfica, mistura de suportes e gêneros num ir e vir constante, em que a única unidade temporal cronológica aparente são os meses do calendário – de outubro a dezembro de 1918 – que dividem as partes da

novela.

Na construção da narrativa contemporânea, cada vez mais, as artes gráficas invadem o romance e a imagem é parte importante de toda uma geração que vai abusar desses recursos como processo narrativo, na esteira de Xavier, como Lourenço Mutarelli e Joca Reiners Terron, por exemplo, para citar alguns.

Will Eisner, mestre dos quadrinhos e pioneiro das *graphic novel*, já havia observado esse fenômeno:

> Na segunda metade do século XX houve uma mudança na definição do que é literatura. A proliferação do uso de imagens como um fator de comunicação foi intensificada pelo crescimento de uma tecnologia que exigia cada vez menos a habilidade de ler um texto. Dos sinais de trânsito às instruções mecânicas, as imagens ajudaram as palavras e, muitas vezes, até as substituíram. Na verdade, a leitura visual é uma das habilidades obrigatórias para a comunicação neste século [...] (EISNER, 2013, p.7).

Se a imagem é tão importante para a comunicação nestes tempos, ela não pode ficar de fora de uma forma tão representativa do homem moderno que é o romance.

Podemos associar ao processo de justaposição das imagens, já citadas antes, essas escolhas, ao processo de montagem no cinema. Vale relembrar que Xavier atuou no cinema e televisão como diretor, roteirista, etc. A seleção das imagens, recortes, textos e sua disposição na página se assemelha muito à montagem.

Como ilustração apresentamos a seguir excertos do raconto *Maciste no inferno*. Trata-se de uma narrativa construída a partir do filme homônimo, de 1926. Diferente dos 24 fotogramas por segundo do cinema, aqui um único fotograma ganha tempo indefinido no seu recorte, convivendo com a narração escrita, ou espécie de legenda que antecede a cena, como no cinema mudo.

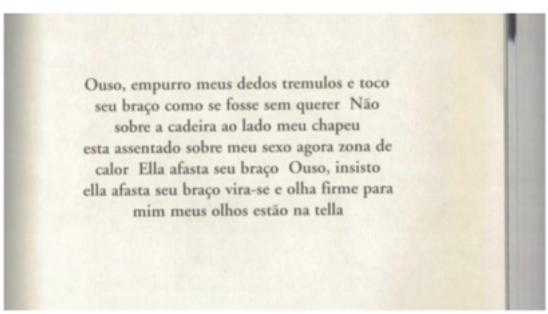

Ouso, empurro meus dedos tremulos e toco
seu braço como se fosse sem querer Não
sobre a cadeira ao lado meu chapeu
esta assentado sobre meu sexo agora zona de
calor Ella afasta seu braço Ouso, insisto
ella afasta seu braço vira-se e olha firme para
mim meus olhos estão na tella

Figura 4 – *Maciste no inferno* – texto verbal

Fonte: XAVIER, 1998, p. s/n.



Figura 5 – Maciste no inferno – fotograma

Fonte: XAVIER, 1998, p. s/n.

Nesse sentido de escolha e disposição das imagens, o processo se assemelha ao da montagem no cinema em que um material bruto de três/quatro horas ou mais de filmagem se transforma em 90 minutos no longa-metragem, ou 90 minutos/duas horas de filmagem se transformam em 15 minutos num curta, aproximadamente, por exemplo. Assim, Xavier recorre a seus arquivos, recortes e imagens, na escolha do que comporá a narrativa em questão. De dentro de um baú, gavetas, caixas ou arquivos de aço dos jornais, material bruto, seleciona-se o que será o resultado final de um conto ou uma novela. Na montagem, duas imagens justapostas não representam apenas duas imagens distintas, mas uma outra representação, como nos afirma Eisenstein: "Divertindo-se com as pontas da película, descobriram [os cineastas] uma qualidade que, durante muito tempo, os deixou tontos: duas pontas quaisquer, unidas, combinam infalivelmente numa representação nova, surgida desta justaposição" (EISENSTEIN, *apud* ARAÚJO, 1995, p.45).

A palavra arquivo aqui se encaixa bem para falar de seleção. Borba (2005) aponta no processo criativo de Xavier a ideia de grande arquivo desenvolvida por Benjamin, imaginando o fim das bibliotecas e dos museus. Nesse processo, o autor recolhe seus recortes de seus arquivos e escolhe aqueles que lhes são mais importantes (adequados?) para sua construção:

> [...] importante lembrar que Walter Benjamin nos disse que a escritura tornou-se, junto com a linguagem, um arquivo de semelhanças não-sensíveis, de correspondências imateriais. Quando Benjamin aborda, em seus estudos sobre a modernidade, o papel do arquivo, ele o define como não-classificatório, não-organizado, não-hierárquico, composto por fragmentos e que, funcionando como um depósito de lembranças, está anunciando o suposto "fim" da biblioteca. (BORBA, 2005, p.31).

Já Seligmann-Silva (2018), esclarece sobre o arquivo que se trata da organização do mundo em pastas, arquivos, linhas organizatórias. E essas organizações em caixas, fôrmas, vai ser anarquizada justamente pelos artistas.

> As artes [...] vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas [...], os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.38).

Xavier desconstrói as formas. O que chama de “novella” não se encaixa exatamente no que comumente se chama de novela. Seus recortes adentram o suporte do livro construindo uma montagem cujo leitor é o principal responsável por atribuir-lhe forma e sentido. Para Selligmann-Silva, estes arquivos são também os gêneros, os tipos, as formas de organização, identidades: “O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”)” (SELLIGMANN-SILVA, 2018, p.39). Por outro lado, a ideia de arquivo vai de encontro também à ideia da memória e da coleção:

> É daqui, portanto, que podemos derivar também a imagem do arquivo e do anarquivamento: o trabalho de recordação agindo como esse anarquivamento, que arranca determinados momentos de seu falso contexto (a falsa totalidade), para resignificá-los nesse ato de recriação (SELLIGMANN-SILVA, 2018, p.46).

As notícias desarquivadas e retiradas de seu lugar de informação são transportadas e ressignificadas na narrativa ficcional da novela. O arquivo de Xavier é aqui colocado, como exposto inicialmente, no sentido de coleção (seus recortes de jornais, anúncios; postais) e o anarquivamento é a desconstrução dessa coleção, sua retirada dessa organização, sua fragmentação. Além da transformação das formas, fôrmas, do equilíbrio, repouso, de um gênero literário.

Como no exemplo que Seligmann-Silva expõe da artista Linda Fregni Nagler, assim também o faz Xavier, coleciona imagens para depois anarquivá-las. O conceito da desativação dos arquivos proposto pelo crítico responde sobre “a abertura desses arquivos, sua anarquivação” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.55). Dessa espécie de depósito de lembranças e, ainda tomando o trabalho no cinema, vale lembrar a estratégia do corte, levada também aos livros de Xavier. O corte auxilia no sentido do ir e vir, transitando nas imagens escolhidas, e demarca a fragmentação narrativa.

É interessante observar como a narrativa de Xavier vai de encontro à ideia da crise da narração em Benjamin. O filósofo alemão cita, entre vários exemplos, a experiência da morte como grande força narrativa. O moribundo, em seu leito de morte, que reunia a família em casa e dava conselhos e instruções aos filhos, o velório no lar que reunia parentes, deu lugar, com a modernidade, à higienização. O traslado do moribundo aos hospitais, do cadáver direto ao cemitério, sem cerimônias de despedidas. Ora, a vida numa grande cidade, num período de pandemia obriga ainda mais esse distanciamento. As medidas profiláticas exigem ainda mais o isolamento. Dessa forma, como a experiência poderia ser narrada, passada de pai para filho, de geração a geração? Não é possível. Não à toa, o tema escolhido da devastação causada pela gripe espanhola no início do século

passado, representa esse isolamento do homem moderno.

Gagnebin (2004), analisando as indicações de Benjamin, sugere que a construção de um novo tipo de narrativa deve passar pelo estabelecimento de uma outra relação com a morte e com o morrer, tanto social como individual. Essa nova relação de distanciamento com a morte deverá produzir novos tipos de narrativas e o caminho parece ser o da narrativa da ausência, conforme já vamos presenciando.

FICÇÃO E REALIDADE

Como já dito, a crise da experiência (ou a falta dela) e a fácil disponibilização da informação vai afetar enormemente a narração. E, dados tantos fatos da realidade, verificáveis, poderíamos nos perguntar, afinal: *O Mez da Grippe* é de fato uma obra de ficção? Devemos retomar que, para Benjamin, o valor da informação está na sua atualidade. Uma informação retirada de seu contexto pode ser, pois, ressignificada.

> [...] A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos (BENJAMIN, 2012, p. 220).

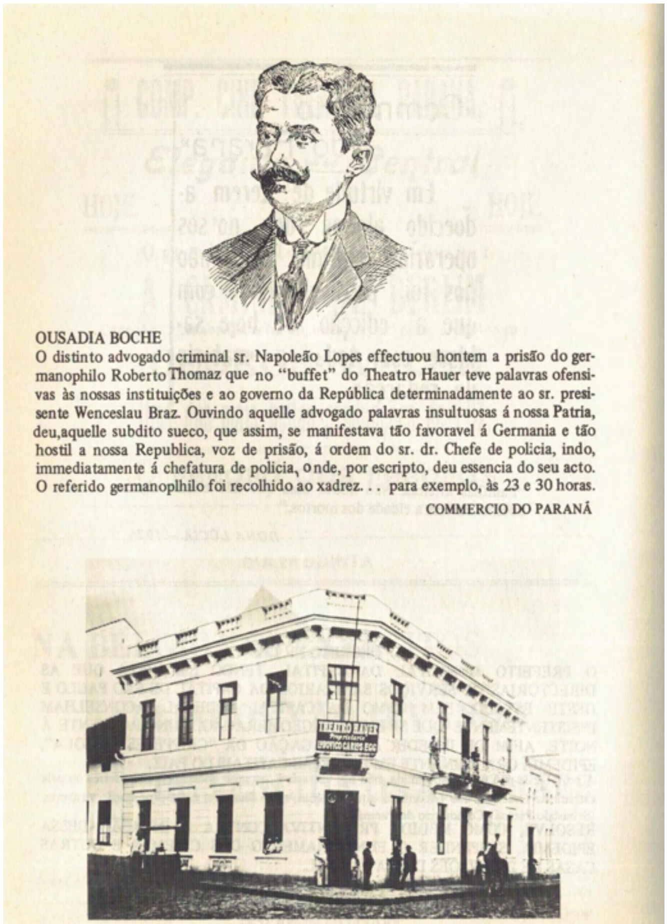
De fato, a narrativa de Xavier parte do real, sua verificabilidade é possível na informação datada. Porém, como nos diz Benjamin, essa informação só tem valor no momento, quando nova. Nesse sentido, retirada de seu tempo, serve de apoio à narrativa, dá seus desdobramentos para essa construção que parte dos indícios do real: jornalismo, relatórios, para a construção ficcional.

Ao adentrar o formato do livro, as formas de diários: jornal (notícias), relatos, depoimentos adquirem um novo sentido na redefinição do tempo/espaço. Ao sair do jornal e perder seu poder de informação nova, os recortes adentram agora um espaço ficcional organizado pelas escolhas do autor e da montagem na construção da narrativa da novela gráfica. Nesse sentido, é interessante observar como se dá o processo criativo de Xavier:

> [...] No Mez da Grippe, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria essa cena? Descreveria o personagem, detalharia o teatro e então contaria o que aconteceu lá dentro. Eu fiz a mesma coisa, só que coloquei um desenho tirado de um anúncio da época, de um sujeito que me pareceu capaz de realizar aquela ação, daí coloquei uma foto do Teatro Hauer e então reproduzi uma notícia de jornal que descrevia o incidente. Fiz a mesma coisa que Balzac faria, só que, em vez de palavras, usei imagens e imagens de palavras. (BORBA, 2005, p. 50).

Valêncio Xavier expõe seu método criativo em uma entrevista concedida a Joca Reiners Terron, no jornal Folha de S. Paulo, em 1999. Para ilustrar o depoimento, reproduzimos abaixo a página a qual o autor se refere. Pode-se observar o expediente descrito pelo autor na concisão narrativa permeada pelas imagens escolhidas e pela notícia

retirada de um jornal da época, demostrando assim seu processo de montagem:



OUSADIA BOCHE

O distinto advogado criminal sr. Napoleão Lopes effectuou hontem a prisão do germanophilo Roberto Thomaz que no "buffet" do Theatro Hauer teve palavras ofensivas às nossas instituições e ao governo da República determinadamente ao sr. presisente Wenceslau Braz. Ouvindo aquelle advogado palavras insultuosas á nossa Patria, deu,aquelle subdito sueco, que assim, se manifestava tão favoravel á Germania e tão hostil a nossa Republica, voz de prisão, á ordem do sr. dr. Chefe de policia, indo, immediatamente á chefatura de policia, onde, por escripto, deu essencia do seu acto. O referido germanoplhilo foi recolhido ao xadrez. . . para exemplo, às 23 e 30 horas.

COMMERCIO DO PARANÁ

Figura 6 – *O Mez da Grippe* – Teatro Hauer

Fonte: XAVIER, 1998, p.22.

O jornal é comumente visto como protótipo da realidade. O texto jornalístico, factual, tem, como nos diz os clichês do meio, o compromisso com a verdade. E sua verificabilidade retira toda a fabulação própria da narrativa ficcional.

> Assim como a fotografia viria a ser a grande causa da morte da pintura e do desenho, podemos dizer que, no mesmo sentido, os jornais seriam responsáveis por se colocar em "xeque" a aura do texto; Walter Benjamin ainda ressalta que o cinema seria a arte que melhor se adequaria à reprodução em série, e consequentemente ao consumo (BORBA, 2005, p.37).

Se o jornal nos dá a informação, verificável, real e imediata, responsável pelo declínio da narração, segundo Benjamin, por outro lado, Xavier a utiliza como expediente

narrativo. Ponto de partida para a criação de sua ficção. Nesse sentido, um relatório como o do diretor do serviço sanitário de Curitiba, exposto abaixo, tem enorme valor informativo para a data em que foi produzido, mas outro valor, retirado de seu contexto original e aqui a serviço da narrativa. É indício de realidade na fabulação do narrador.

OS MORTOS DA GRIPPE

ANNO DE 1918
POPULAÇÃO DE CURITYBA E SUBURBIOS = 73.000 HABITANTES

DISTRICTOS	NASCI-MENTOS	CASA-MENTOS	OBITOS	OBITOS POR GRIPE		
				NOV.	DEZ.	TOTAL
CURITYBA	1.629	137	1.261	254	67	321
S. CASEMIRO DO TABOÃO	240	71	59	7	2	9
NOVA POLONIA	127	16	34	3	2	5
PORTÃO	248	59	112	31	18	49
TOTAL GERAL	2.244	283	1.466	295	89	384

DOENTES DE GRIPE = 45.249
PORCENTAGEM DE OBITOS = 0,84%

RELATÓRIO DO SR DR. TRAJANO REIS
DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO
CURYTIBA 1919

Figura 7 – *Relatório*

Fonte: XAVIER, 1998, p.78.

Nesse ponto, é importante também nos atentarmos à realidade fictícia, que é a realidade dentro do texto. Como nos aponta Lefebve, seu limite não é definido, cabe a nós, leitores inventar essa realidade, fixar seus limites dentro da nossa percepção:

> A narrativa [...] força a que nos representemos uma realidade fictícia, da qual o conteúdo e os limites nunca são exatamente definidos nem fixados, pois que devemos inventá-la. E é também porque essa realidade é imprecisa e indefinida que torna a excitar o nosso esforço de invenção. O verdadeiro tema de toda a narrativa é, portanto, a maneira por que tentamos conhecer a realidade e o perpétuo pôr em questão desse conhecimento (LEFEBVE, 1975, p.211).

A realidade, nesse sentido, se refere não só à informação verificável como conteúdo do real, mas a realidade fictícia criada no fazer literário ou na fabulação da história fictícia, enquanto realidade ficcional, seus limites são indefinidos. A definição da realidade na obra literária é operacionalizada pela percepção que tem o leitor dessa realidade. O real pode ser uma realidade interna, existente na ficção. Assim, nessa tentativa de representação, a realidade nos é dada parcialmente e o leitor faz parte dessa representação. Lefebve denomina realidade fictícia aquela realidade representada na narrativa, pois uma pequena parte do real nos é dada e nós devemos complementá-la ou inventá-la. Nesse espaço,

o real torna-se irreal pelo processo de ficcionalização. No entanto, é realidade dentro da ficção, pois devemos inventá-la.

Nessa mistura de recortes, colagens, não é apenas da utilização da linguagem e do texto jornalístico que se vale Xavier em suas obras. O autor transita também entre literatura/cinema/quadrinhos e do jornal para a ficção e vice-versa. Vale lembrar o trabalho do curitibano nessas outras áreas para notar essas influências que, adentrando a ficção, nunca são por acaso; ao contrário, trata-se de escolhas, seleções:

> De recortes coletados ao longo de sua vida de pesquisador surge *O Mez da Grippe*, uma ficção realizada sob a forma "novella", na qual os fragmentos de realidade, ao deixarem seu espaço no jornal, passam a relatar e a esconder fatos, tornando assim, o leitor, co-autor e responsável por todo encadeamento do texto ou da ficção (BORBA, 2005, pp. 16-17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa valenciana é construída pelas colagens, recortes, justaposições e espaços em branco, que abrem espaço para a construção em conjunto com o leitor da forma da obra. Todo esse expediente criativo poderia simplesmente representar idiossincrasias do autor, mas, como vimos, parte de toda uma já tradição da narração pós-moderna contemporânea, que não se limita ao uso apenas da palavra escrita no processo representacional. Pois, nem se trata agora somente de representação. Agamben aponta para a operação na linguagem da poesia, o que estendemos à toda linguagem poética, que desativa funções utilitárias e abrem-se a um novo uso:

> O que é, de fato, poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso? Ou, nos termos de Espinosa, o ponto em que a língua, tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer (AGAMBEN, 2018, p.54).

Nessa abertura a novos usos da linguagem poética, os indícios do real são pontos de partida para a narração ficcional de Xavier. A palavra não cumpre apenas função comunicativa e a informação – via linguagem jornalística – é base para a realidade ficcional, que é criada pelo leitor, junto com toda sua contribuição no preenchimento dos não-ditos e construção da forma.

No *Mez da Grippe*, o narrador, exceto pela marca inicial mostrada, o rosto, não se faz presente aparentemente e a narração é construída por indícios e pelos fragmentos. E o leitor, em pé de igualdade com o narrador, constrói junto essa narrativa, transitando pelos labirintos, sem preocupar-se em encontrar saída (e nem mesmo com ponto de entrada), mas apenas vagar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? *In*: **O fogo e o relato** [recurso eletrônico]: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema – o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Obras escolhidas vol. I– Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORBA, Maria Salete. **Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2005.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir. 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? *In*: **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho *In*: **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Medina, 1975.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2018). Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **REVISTA POIÉSIS**, 15(24), 35-58. https://doi.org/10.22409/poiesis.1524.35-58. Acesso em 31/03/2021.

XAVIER, Valêncio. **O Mez da Grippe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAPÍTULO 13

THE ENORMOUS ROOM E *THE PILGRIM'S PROGRESS*: PEREGRINAÇÃO EM BUSCA DA LIBERDADE

Data de aceite: 01/03/2022
Data de submissão: 03/12/2021

Laura Moreira Teixeira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras campus de Araraquara - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Mestranda
Araraquara – São Paulo
http://lattes.cnpq.br/6875147641559271

CAPES/PROEX - "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

RESUMO: O presente estudo busca analisar o romance moderno de E.E. Cummings, *The Enormous Room* (1978), e a relação paródica que o autor estabelece com a obra cristã do século XVII, *The Pilgrim's Progress* (2014), escrita pelo autor inglês John Bunyan. Embora, diferentes críticos da obra cummingsina tenham notado as alusões feitas à obra inglesa, foram poucos os pesquisadores que fizeram dessa relação o foco principal de seus estudos. Essa situação se deve a debates de que o elo entre as obras seria ou não essencial para a compreensão do romance ou se se revelaria apenas verbal. Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), afirmou que a paródia moderna é uma forma de imitação que se caracteriza por uma inversão irônica nem sempre às custas do texto que parodia, ou seja, a incorporação paródica na modernidade originaria algo de novo em sua síntese bitextual. Sendo assim, a nova obra tem a vantagem de ser uma "recriação" e uma "criação" simultaneamente. Gérard Genette, por sua vez, em *Palimpsestos* (1989) disserta a respeito do que intitula "hipertextualidade", que representa a relação que une um texto B, denominado de hipertexto a um anterior A, denominado de hipotexto. O hipertexto, para Genette, deve ser considerado uma obra literária propriamente dita, por se originar de uma obra de ficção e permanecer como ficção. Deste modo, a partir dos estudos de Hutcheon e Genette, buscar-se-á investigar se Cummings estabeleceu uma relação paródica com a alegoria de Bunyan e, caso tenha estabelecido, em que nível esta relação se deu, para que seja possível notar se a relação é, de fato, apenas aparente ou se é um fator importante para a leitura da obra. Para tanto, serão observadas a cena do interrogatório da personagem de *The Enormous Room,* assim como a personagem Celina Tek.

PALAVRAS-CHAVE: E.E.Cummings; John Bunyan; Modernidade; Romance de língua inglesa; Paródia.

THE ENORMOUS ROOM AND *THE PILGRIM'S PROGRESS*: PILGRIMAGE IN SEARCH OF FREEDOM

ABSTRACT: The present study seeks to analyze the modern novel, *The enormous room* (1922) written by E.E.Cummings, and the parodic relation the author establishes with the 17th century Christian allegory *The Pilgrim's Progress*, written

by John Bunyan. Although different critics of Cummings have noticed the allusions made toward Bunyan's book, few researchers have made the relation among the novels the main focus of their studies. This circumstance is due to debates that the link between the literary works would or would not be essential to understand *The enormous room*. Linda Hutchen and her study *A theory of parody* (1985), stated that modern parody is a form of imitation that is characterized by an ironic inversion not at the expense of the parodic text, that is, the parodic incorporation into modernity would originate something new in its bitextual synthesis. Therefore, the new literary work has the advantage of being simultaneously a "re-creation" and a "creation. Gérard Genette, with his research in *Palimpsestos* (1989) discusses what he calls "hypertextuality", which represents the relation that unites a text B, called "hypertext", to a previous text A, called "hypotext". "Hypertext", for Genette, should be considered a literary work itself, because it was originated from a work of fiction and will remain as fiction. Thus, based on Hutcheon's and Genette's studies, it will be sought to investigate whether or not Cummings has established a parodic relation with Bunyan's novel. So, we will observe the interrogation scene of the character of *The Enormous room*, as well as the female character Celina Tek.
KEYWORDS: E.E. Cummings; John Bunyan; Modernity; Novel; Parody.

O primeiro romance de E.E. Cummings (1894-1962), *The Enormous Room*, publicado pela primeira vez em 1922, ao lado de *Three Soldiers* (1921), de John dos Passos (1896-1970) e *A Farewell to Arms* (1929), de Hemingway (1899-1961), é um dos clássicos americanos surgidos no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Como apontou Richard Kennedy (1978) em seu "*Foreword*" à edição de 1978, a carreira de Cummings como artista foi toda marcada por surpresas criativas. Deste modo, o primeiro livro do autor não poderia ser diferente. Como afirmou John dos Passos (1984, p.35, tradução nossa): "*The Enormous Room* é uma criação conscientemente distinta e separada de qualquer coisa que esteja abaixo do céu"[1]. Composto, basicamente, por três partes, a obra narra uma história de opressão, injustiça e encarceramento apresentados de maneira enérgica.

> Nada na obra é dado ao leitor de forma esperada – a experiência é peculiar, o estilo linguístico é experimental, a mistura de palavras francesas e sentenças em inglês é uma prática que não havia sido adotada na literatura moderna, os personagens são um grupo de grotescos incríveis e, finalmente, Cummings até mesmo proíbe o leitor de interpretar sua soltura e volta para casa como um "*happy ending*" (KENNEDY, 1978, p.xi. tradução nossa).[2]

Taimi Olsen (1992) afirmou que *The Enormous Room* (1978) é um dos principais exemplos do Movimento Modernista por rejeitar os gêneros tradicionais de escrita e adotar um novo estilo de prosa narrativa. Kingsley Widmer (1958), por seu turno, critica exatamente essa rejeição das formas tradicionais e afirma que a obra de Cummings,

1 *"A distinct conscious creation separated from anything else under heaven"* (DOS PASSOS, 1984, p.35).
2 *"Nothing in the book is handled in any way that could be expected – the experience is peculiar, the linguistic style is experimental, the mixing of French words and sentences in with the English is a practice that no modern literary work had attempted, the characters are a crew of incredible grotesques, and, finally, Cummings even forbids the reader from interpreting his release and return home as a 'happy ending'."* (KENNEDY, 1978, p.xi).

caso uma obra com um corpo tão amorfo de dissimilaridade considerável puder ser assim identificado, pode ser identificada por uma série de características predominantes: uma violação consciente e desvio das formas tradicionais da prosa, a tentativa de tornar a prosa narrativa em um poema lírico sem a ordem formal tradicional da poesia; a mistura de funções estéticas - documentário, autobiografia, ficção e poesia – e a experimentação com as relações lógica, causal e temporal na tentativa de alcançar diferentes tipos de experiência estética [...] e o ponto crucial: prosa que busca evadir-se dos limites do tempo" (WIDMER, 1958, p.3, tradução nossa)[3].

Widmer (1958) acredita que *The Enormous Room* (1978) sugere um problema crucial na forma da prosa moderna, pois o crítico não consegue conceber uma narrativa sem a presença do tempo[4]. Todavia, conquanto o romance de Cummings apresente rupturas extremas com os modelos narrativos tradicionais, é interessante apontar que apresenta um laço estreito com uma obra cristã clássica: *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan (1628-1688), obra que perde apenas para a Bíblia do Rei James em importância para a religião Protestante.

A maior parte dos críticos que escreveram a respeito de *The Enormous Room* (1978) notaram as óbvias alusões feitas à obra de Bunyan. Todavia, como aponta Paul Headrick (1993), foram poucos aqueles que fizeram de tal relação o foco principal de suas pesquisas e que apontaram para a importância dessa relação. Críticos, como Widmer (1958) acima referido, afirmaram que o uso da obra de Bunyan ao longo da narrativa é apenas parcial, o que não justificaria uma pesquisa mais sistemática do tema. Paul Fussel (*apud* MARTIN, 1996) compartilha da opinião de Widmer (1958) e afirma que a presença de *The Pilgrim's Progress* em *The Enormous Room* (1978) é muito mais verbal do que substantiva, isto é, as alusões de Cummings à obra de Bunyan, fazem com que o sentido de *The Pilgrim's Progress* desapareça. Cummings, segundo Fussell (*apud* MARTIN, 1996), "des-cristianiza" e "des-mistifica" a jornada de *Christian* (Cristão) que parece ser utilizada apenas como uma moldura para uma sentimentalidade estranha à obra inglesa, ou seja, apenas um truque vazio. Em contrapartida, críticos como David Smith, em seu ensaio "*The Enormous Room and The Pilgrim's Progress*" (1965), que viria a ser publicado no livro *John Bunyan in America* (1966), afirma que

> E.E.Cummings provavelmente usou *The Pilgrim's Progress* de Bunyan como princípio organizador de *The Enormous Room* por suspeitar que, para a maior parte das pessoas de sua geração, o poder espiritual e as lições morais da obra foram tanto esquecidos quanto incompreendidos (SMITH, 1965, p.67, tradução nossa)[5].

---

3 *"If a rather amorphous body of work of considerable dissimilarity can be so identified, might be defined by several predominant characteristics: a conscious violation and avoidance of traditional prose forms; the attempt to turn narrative prose into lyric poetry without the traditional formal order of poetry; the mixture of aesthetic functions – documentary, autobiographical, fictional and poetic – and the experimentation with logical, causal and temporal relationship in the effort to achieve different kinds of aesthetic experience [...] and the crucial point: prose which attempts to get outside the limits of time."* (WIDMER, 1958, p.3).

4 c.f.: WIDMER, Kingsley.Timeless Prose. *Twentieth Century Literature:* a scholarly and critical journal, vol 4, n 1-2. April-June, p.3-8, 1958.

5 *"E.E. Cummings probably used Bunyan's* Pilgrim's Progress *as an organizing principle of* 'The enormous room*' be-*

Apesar de a opinião da crítica tender para uma relação secundária entre as obras, acreditamos que a relação entre elas é efetivamente importante. Paul Headrick (1993) defende a ideia de que *The Enormous Room* seria uma paródia da obra de Bunyan a partir dos conceitos expostos por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985). Segundo Hutcheon (1985), a paródia moderna se revela uma forma de imitação que se caracteriza por uma "inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado" (HUTCHEON, 1985, p.17). Deste modo, "a incorporação paródica e [...] inversão irônica do artista origina[m] algo de novo na sua síntese bitextual" (p.51), o que acrescenta ao gênero a vantagem de ser simultaneamente uma "recriação" e uma criação. A estudiosa observou que muitas das paródias atuais não mais ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas os utilizam como padrões, através dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio. "É importante ter em mente que a paródia, seja qual for sua marcação, nunca é um modo de simbiose parasitária. Ao nível formal, ela é sempre uma estrutura de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro" (HUTCHEON, 1985, p.81).

Acreditamos que a obra de Cummings se comporte nesses termos. Como indica Headrick (1993), o alvo de Cummings não é *The Pilgrim's Progress*, "haveria poucas razões para [...], em 1922, atacar os valores da alegoria de Bunyan"[6] (HEADRICK, 1993, p.49, tradução nossa). O autor, na verdade, ao parodiar a obra de Bunyan, reinterpreta a peregrinação de *Christian* e reescreve *The Pilgrim's Progress* de modo a encaixá-lo no mundo em que vive. Fazendo uso de termos genettianos, poderíamos sugerir que *The Enormous Room* funciona como um "hipertexto" da obra de Bunyan, tal como proposto na obra *Palimpsestos* (1989). Genette (1989) expõe, na obra citada, o conceito de "hipertextualidade". O autor entende "hipertextualidade" como a relação que une um texto B, denominado por ele de "hipertexto", a um anterior A, denominado de "hipotexto". Esse hipertexto é considerado uma obra literária propriamente dita e não um "metatexto", devido ao fato de geralmente derivar de uma obra de ficção e permanecer como obra de ficção. Assim como James Joyce (1882-1941) transpõe a obra homérica (hipotexto) para a Dublin do século XX (hipertexto), Cummings transpõe a peregrinação de *Christian* para a França do século XX, no ano de 1917, no contexto da Primeira Guerra Mundial, mais especificamente, o contexto dos campos de triagem franceses. A hipertextualidade na obra cummingsiana se declara abertamente por meio de índices paratextuais com valor contratual (GENETTE, 1989); os títulos dos seguintes capítulos estabelecem a relação direta e inegável entre as narrativas: *"III A Pilgrim's Progress", "VI Appolyon", "VII An approach to the Delectable Moutains"* e *"XII Three Wisemen"*. À vista deste primeiro índice de relação entre Cummings e Bunyan, discordamos da opinião de Widmer (1958) e Fussell (*apud* MARTIN, 1996)

cause he suspected that for most people in his generation its spiritual power and moral lessons were either forgotten or misunderstood." (SMITH, 1965, p.67).

6 *"There would be little point for Cummings in 1922 to be attacking the values of Bunyan's allegory."* (HEADRICK, 1993, p.49).

e defendemos o uso paródico estabelecido por Paul Headrick (1993) e Linda Hutcheon (1985).

Ademais, podemos observar a partir do romance cummingsiano o conceito de “recriação” e “criação” como proposto por Hutcheon (1985). Ao compararmos a estrutura de ambas as obras, podemos observar que Bunyan faz uso da forma tradicional de alegoria. Esse gênero se caracteriza por uma história na qual os níveis de ação literário e físico se propõem ser a imagem de algo mais, ou seja, urde um duplo sentido. Como aponta Leland Ryken (2014), na obra de Bunyan, por exemplo, “um lamaçal ou pântano [...] representa o desespero espiritual pelo estado de perdição”[7] (RYKEN, 2014, p.v, tradução nossa). Cummings, diferentemente, como visto acima, rompe com as formas tradicionais de narrativa, rejeitando a alegoria e a estrutura tradicional ao propor uma prosa que não dispõe de um tempo cronológico, mas, sim, de um tempo quase estático. Ademais, o autor coloca a questão do gênero literário com sua atitude, pois é permitido que a obra se encaixe em múltiplos gêneros: autobiografia, romance, documentário; o que causa um grande incômodo nos críticos do período, como nos acima mencionados. Deste modo, observa-se a criação de uma nova obra, como proposto tanto por Hutcheon (1985), quanto por Genette (1989), já a partir do gênero distinto das narrativas.

No que tange à composição da obra, sabe-se que Cummings estudou a alegoria de Bunyan durante seu período em Harvard sob a orientação do professor William A. Neilson (1869-1946). Esse estudo mais aprofundado permitiu a Cummings um domínio sobre os significados veiculados no livro e o contexto de sua composição, isto é, a desconfiança de John Bunyan em relação, especialmente, à Igreja da Inglaterra ou Anglicana. A vida do autor inglês foi marcada por muitas dificuldades. Não havia, em seu período histórico, a tolerância religiosa e apenas a Igreja Anglicana possuía a sanção do estado para exercer livremente sua doutrina. John Bunyan, ao contrário, se ligava à Igreja Batista e, sem uma licença oficial, não poderia disseminar a palavra divina. Tal fato, contudo, não o impediu de se tornar o maior pregador da Inglaterra, o que resultou em prisões múltiplas ao longo de doze anos. Todd W. Martin (1996) afirma que Bunyan se opôs às doutrinas da Igreja da Inglaterra e encorajou a salvação pessoal ao mesmo tempo que condenava os dogmas. O autor inglês afirmava que devíamos viver sobretudo para Deus. Deste modo, em sua alegoria, “*Christian* (Cristão) - o protagonista alegórico e espiritual de Bunyan – viaja sozinho através da paisagem espiritual do autor e é confrontado com o que Bunyan via como equívocos de sua época, muitos dos quais provinham da formalização das doutrinas da igreja”[8] (MARTIN, 1996, p.113, tradução nossa). Ademais, é importante apontar, a influência que a obra de Bunyan exerceu no contexto político americano. Como apontou Davis (2017), John Bunyan foi o autor mais popular durante o período de democratização

---

7 *“A slough or bog [...] stands for spiritual despair over one’s lost state.”* (RYKEN, 2014, p.v.).

8 *“Christian—Bunyan’s allegorical and spiritual protagonist journeys alone through Bunyan’s spiritual landscape and is confronted with what Bunyan saw as the religious misconceptions of the times, many of which stemmed from the formalization of the doctrines of the church.”* (MARTIN, 1996, p.113).

da América do Norte (1776). O autor inglês,

> especialmente através de suas narrativas de encontros nas cortes de Restauração e sua prisão inserida no contexto de um sistema Igreja-Estado, forneceu um modelo concreto e tangível para a resistência política que inspirou dissidentes americanos na luta para a liberdade religiosa, liberdade de consciência e a abolição do sistema Igreja-Estado (DAVIS, 2017, p.34, tradução nossa)[9].

Outrossim, *The Pilgrim 's Progress* foi, juntamente com a obra de Thomas Paine (1737-1809), *Rights of Man* (1791), um dos textos fundadores do movimento da classe dos trabalhadores. Como visto anteriormente, Bunyan, apesar de não ter a sanção da Igreja para pregar a palavra divina, continuou a disseminá-la. Nota-se a posição política do autor que se insere em uma categoria de resistência ativa contra as leis injustas, além de demonstrar uma aceitação passiva das consequências (DAVIS, 2017), pois, como visto, sua determinação de continuar como pastor fez com que passasse por diversos aprisionamentos. Esse detalhe será importante para a análise da obra cummingsiana, pois, assim como Bunyan, Cummings prefere ser encarcerado, a alterar sua visão ideológica.

E.E. Cummings, assim como Bunyan, desconfiava de instituições com poder ideológico. Conforme Samuel Pickering (*apud* MARTIN, 1996), o autor estadunidense acreditava que as religiões estabelecidas corrompiam os indivíduos e destruíam a bondade inata dos seres humanos. Ademais, o autor acreditava que as doutrinas erguiam barreiras entre as pessoas de tal maneira que as levavam a negligenciar o respeito entre os seres vivos. Devido a estas afinidades intelectuais, a personagem de Cummings estabelece uma peregrinação paralela à de *Christian*. Ambas as jornadas buscam revelar um caminho para uma maior compreensão espiritual e, acima de tudo, ambas as trilhas guiam para longe da compreensão institucionalizada da alma. Observamos, com isso, que a paródia, como afirma Headrick (1993), não é para com *The Pilgrim's Progress*, mas para com as instituições que desumanizam o homem. Linda Hutcheon (1975) afirma que "por vezes, de fato, são as convenções tanto como as obras individuais, que são parodiadas" (p.25) e que ocasionalmente, a paródia pode ser marcada pelo respeito. Podemos notar isso a partir da obra cummingsiana. A desconfiança na civilização leva Cummings a traduzir a paisagem de Bunyan predominantemente cristã em termos sociais. Tal atitude leva Martin (1996) a acreditar que essa variação temática sugere que Cummings estaria mais preocupado com a identidade do indivíduo e não propriamente com a salvação no sentido cristão do termo. Concordamos com Martin (1996) nesse sentido. Como apontado, o autor norte-americano desconfiava, assim como Bunyan, das doutrinas religiosas que corrompiam o homem. Todavia, acreditamos que a crítica veiculada pelo romance se estende para toda instituição social capaz de transformar o indivíduo em "*mostpeople*", para usar um termo característico

---

9 *"Especially through the narratives of his encounters in Restoration courts and imprisonment within a church-state system, provided a concrete, tangible model for political resistance that inspired American dissenters in their struggle for religious freedom, liberty of conscience and the abolishment of church-state systems."* (DAVIS, 2017, p.34).

de E.E.Cummings[10]. Conforme Norman Friedman (1960),

> *mostpeople* é um sujeito em si mesmo [...] nem um indivíduo, nem um tipo, *mostpeople* é uma enorme e *pseudo* besta coletiva, um monstro ocupado, um nãoanimal incrível [...] uma criatura tão limitada por relógios, calendários, propagandas [...] convenções, máquinas [...] sendo vendida como um remédio soberano para curar a doença do sentir e do ser; feita de partes que deixaram de existir e que ao mesmo tempo retém um tipo de não existência existente pela virtude de estar diluída no todo (p.50, tradução nossa).[11]

Esta temática, isto é, a crítica a instituições e a hostilidade de Cummings frente a sistemas, assim como a glorificação do indivíduo são constantes em sua obra. Outrossim é a crítica feita, não somente a esses sistemas, mas aos próprios indivíduos que se permitem transformar em *mostpeople*, isto é, pessoas que perderam a habilidade de sentir ou responder à verdade de suas existências, que deixaram de se enxergar como indivíduos e que passam a ser vistas (por si mesmas, inclusive) como *slogans* e fórmulas que as condicionam a responder como submissas às condições propostas pela sociedade (WEGNER, 1965). Poderíamos dizer que o autor, assim como Jean Jacques Rousseau (1712-1778), acredita que a sociedade corrompe o indivíduo. O filósofo francês afirmava que o homem era simples nos primórdios. Ademais, ele afirmou que o homem, em seu estado de Natureza, vivia para realizar suas próprias necessidades, isto é, ele caçava para que pudesse saciar sua necessidade de se alimentar. Com a sociedade, o homem passa a ser inautêntico. Rousseau, com o termo "inautêntico", quer dizer que o homem passa a viver para o próximo, ou seja, ele passará a "atuar". Com efeito, o homem, inserido em sociedade, busca ser o que não é, logo a desonestidade reina na relação entre os indivíduos (ROSSEAU, 2013). Esta hostilidade frente a instituições assim como o elogio ao indivíduo, fez com que a crítica alinhasse a obra cummingsiana muito mais com o Romantismo do que com o próprio Movimento Modernista, como proposto por Ezra Pound (1885-1972), T.S.Eliot (1888-1965) e James Joyce (1882-1941), autores que publicaram obras importantes no mesmo período que *The Enormous Room*[12]. Isso se deve ao fato de Cummings acreditar no infinito potencial do indivíduo, além de crer que as leis e as regras inibiam e distorciam a bondade inata do ser humano, como visto anteriormente.

Buscar-se-á demonstrar que E.E. Cummings, ao parodiar a obra de Bunyan, estabelece uma peregrinação paralela à de *Christian* que retoma, em novo contexto, uma das lições morais de Bunyan. À vista disso, observar-se-á que, além de a paródia não necessariamente atacar o "hipotexto", a nova obra se torna uma "recriação" e uma "criação" simultaneamente, como proposto por Hutcheon (1985). Outro ponto, é a questão da crítica

10 c.f. CUMMINGS, E.E. "Introduction" (New Poems). In. _________. *Complete poems:* 1904-1962. New York: Liveright, 2016. p.491-492.

11 "mostpeople *is a subject in itself [...] neither an individual nor a type,* mostpeople *is a huge and collective* pseudo *beast, a busy monster, an incredible unanimal [...] a creature so completely hemmed in by clocks, calendars, advertisements [...] conventions, machines [...] being sold as sovereign remedies to cure the disease of feeling and being, that is made up of parts that have ceased to exist and yet retain a kind of nonexistent existence by virtue of being absorbed in the whole."* (FRIEDMAN, 1960, p.50).

12 *The Waste Land*, de T.S. Eliot e *Ulysses* de James Joyce também foram publicados no ano de 1922.

veiculada: como visto, Bunyan confronta seu personagem com o que enxergava como os equívocos de sua época no contexto religioso mais especificamente. Cummings, de forma, poder-se-ia chamar de "atualizada", confronta C., personagem do romance, com o que, por sua vez, enxergava como os equívocos de sua própria época e situação: a atitude de governos e da própria guerra. Tal ponto se opõe à afirmação de Fussel (*apud* MARTIN, 1996) e Widmer (1958) de que a relação para com Bunyan seria apenas parcial.

A peregrinação em novo contexto se nota logo ao início da obra: a decisão de C. - personagem da obra que representa o próprio autor - de se manter firme em sua visão de mundo, o que o leva a ser preso em *La Ferte Macé* (e que também inicia a peregrinação que se mostra paralela à de *Christian*, título, inclusive, do capítulo 3: *"A Pilgrim's Progress"*. Será também, brevemente analisada, a atitude da personagem Celina Tek frente ao diretor da prisão *Appolyon* (personagem que também faz referência paródica à *The Pilgrim's Progress*), por essa representar, também, a moral do autor, ampliando, assim, a relação para com a crítica às instituições e ao indivíduo que se torna submisso ao sistema, veiculada pela obra.

Começaremos pela análise do episódio da personagem C. O próprio nome da personagem já apresenta uma dupla chave de leitura. Sabe-se que faz referência ao sobrenome do autor, E.E.Cummings, pois a obra atua também como uma autobiografia. Todavia, é interessante notar também que é a primeira letra do nome da personagem da obra de Bunyan: *Christian* (Cristão). À vista disso, é possível enxergar a personagem tanto como o autor em si mesmo, quanto em relação paródica: como um Cristão moderno que perambula pela miserável paisagem da guerra do século XX. Tal interpretação se sustém, também, pelo artigo indeterminado "a" do título: *"a" pilgrim's progress* (uma peregrinação), pois seria uma peregrinação indeterminada, mas devido ao termo "*pilgrim*", Cummings aciona o conhecimento do leitor da obra de Bunyan e indica o início de uma peregrinação análoga à de *Christian*.

A cena que será analisada é também a cena que dá início à peregrinação de C. *The Enormous Room* começa *in medias res*. Cummings, no dia sete de abril de 1917, se junta à *Norton-Harjes Ambulance Service*, uma unidade da Cruz Vermelha que servia ao exército francês. No início da obra, então, C. e seu amigo B. (Slater Brown) já se encontram empregados na *Section Sanitaire Vingt et Un*. Essa unidade para a qual C. é designado parece representar a *City of Destruction* (Cidade da Destruição), onde *Christian* mora. Essa personagem, no início da obra é avisada de que sua cidade será queimada por um fogo do Céu, e todos aqueles que ali permanecerem conhecerão a ruína. A esposa de *Christian*, assim como seus filhos e seu vizinho *Obstinate* recusam-se a acreditar nele e o tratam por delirante (BUNYAN, 2014). Tais personagens não têm correspondentes diretos na obra de Cummings, mas estão dispersos e representados pelos soldados americanos que buscam simbolizar o *American Spirit* para os "*dirty Frenchmen*", especialmente *Mr. A.*, chefe da unidade. *Mr.A.*, desde a chegada de C. e B., decreta que "*you boys want to keep away*

from those dirty Frenchmen"[13] (CUMMINGS, 1978, p.3), e a todo momento possível C. e B. aproveitavam para fraternizar exatamente com esses e não com seus *fellow Americans*. Já de início, essa recusa é a recusa da obediência servil a dogmas preestabelecidos e não aos que são próprios do indivíduo; esse aspecto também se relaciona com a obra de Henry David Thoreau (1817-1862), *Civil Disobedience* (1849). C. deseja a individualidade e não seguir o que lhe é estabelecido; deseja travar conhecimento com a humanidade e não com um grupo exclusivo.

No que toca ao desencadeamento da narrativa, mais propriamente o início da peregrinação de C., é o fato de B. ser acusado de espionagem devido ao teor de certas cartas trocadas com amigos e família, mas, acima de tudo, devido a uma carta endereçada à *L'Escadrille Lafayettte* solicitando alistamento. C. acaba por também ser acusado devido a sua intimidade com B. A situação de C. poderia ser facilmente resolvida e a personagem livrada do cárcere. Contudo, assim como Bunyan, o jovem não se permite mentir para si mesmo, essa situação prolonga a paródia da narrativa para uma alusão à própria atitude de vida de John Bunyan. Todavia, ainda mantém relação para com *The Pilgrim's Progress*, pois, assim como *Christian*, C. decide seguir seu coração, e não os maus conselhos de sua família e vizinhos, que o compelem a permanecer e não a buscar sua salvação própria. À vista disto, em seu interrogatório, ele se recusa a responder a Noyon de forma oposta às suas crenças pessoais:

> *I* [C.] *remember that, a week or so,B. myself and another American in the section had written a letter [...] we had addressed to the Under-Secretary of State in French Aviation – asking [...] we three [...] might be [...] enlisting in l'Escadrille Lafayette. [...]*
>
> *"You write a letter, your friend and you, for French aviation?" [...]*
>
> *Why not American aviation? - to which I answered: Ah, but as my friend has often said to me, the French are [...] the finest people in the world [...].*
>
> *Did your friend write this letter?" - "No"* I answered truthfully. *- "Who did write it?" – "One of the Frenchmen [...]" - "What is his name?" - "I'm sure I don't know" I answered; mentally swearing that,* whatever might happen to me, the scribe should not suffer *[...].*
>
> *"Do you mean to say that my friend was not only trying to avoid serving in the American army but was contemplating treason as well?" I asked*
>
> *"Well, that would be it would it not?" [...].*
>
> *"Write this down in the testimony – that I, here present, refuse utterly to believe that my friend is not as sincere a lover of France [...] - Tell him to write it" [...].*
>
> *Noyon shook his head, saying: "We have the very best reason for supposing your friend to be no friend of France." I answered: "That is not my affair.* I want my opinion of my friend written in; *do you see*? *[...]*
>
> *"Why do you think we volunteered?" I asked sarcastically, when the testimony*

13 "Vocês, garotos, precisam manter distância desses franceses sujos" (CUMMINGS, 2011, p.15, tradução de Luci Collin).

> *was complete*
>
> *Noyon [...] demanded:*
>
> *"Est-ce que vous détestez les boches?"*
>
> I had won my case. The question was purely perfunctory. To walk out of the room a free man I had merely to say yes. My examiners were sure of my answer *[...]* Noyon had given up all hope of making me out a criminal *[...]*.
>
> Deliberately, I framed my answer:
>
> "Non. J'aime beaucoup les français" *[...]*
>
> And my case was lost, forever lost. I breathed freely once more.(CUMMINGS, 1978, p.13-14, grifo próprio)[14].

Observa-se, nesta longa passagem, a recusa de C. de seguir o caminho institucionalmente aceito: a França e a Alemanha são inimigas, logo todos aqueles unidos a ela devem, igualmente, nutrir um sentimento de desafeto pelos soldados alemães. Contudo, a recusa de responder afirmativamente à questão posta por Noyon não é uma postura de simples desobediência civil, mas o desejo de que o indivíduo triunfe sobre o sistema: C. não pode responder afirmativamente pois, de fato, não consegue sentir ódio por outro ser humano; pois, como apontado anteriormente, a crença do autor é a do infinito potencial do homem. Outrossim, é a doutrina individual de Cummings de não se permitir subjugar pelas forças das instituições. À vista disso, assim como *Christian*, C. decide seguir em frente – muitas vezes tendo que sofrer com adversidades – para que consiga atingir a *Celestial City* (Cidade Celestial), que no caso da obra de Cummings representa Nova York;

14 "Me lembrei [C] que, há uma semana mais ou menos, o B., eu e outro americano da seção tínhamos escrito uma carta. [...] [que] endereçáramos ao Subsecretário de Estado da Aviação Francesa pedindo que [...] fosse permitido a nós três [...] continuar nossa associação com os franceses nos alistando na Esquadrilha Lafayette.
[...]
"Você escreveu uma carta, seu amigo e você, para a aviação francesa?" [...].
"Porque não à aviação norte-americana?" - a que eu respondi:
"Ah, mas como meu amigo sempre diz, os franceses são [...] as melhores pessoas do mundo." [...]
Foi seu amigo que escreveu esta carta?" - "Não" *respondi honestamente* - "Quem a escreveu?" - "Um dos franceses [...]" - "Qual é o nome dele?" - "Não tenho a mínima ideia", respondi jurando a mim mesmo que, *independente do que pudesse me acontecer, o redator da carta não deveria ser punido* [...].
"O senhor está insinuando que meu amigo não só estava tentando evitar servir no exército americano, mas também considerava a possibilidade de traição?", perguntei.
"Bem, seria isto, não?" [...].
Registre isto no inquérito: que eu, aqui presente, me recuso terminantemente a acreditar que meu amigo não é [...] um sincero admirador da França e dos franceses! - diga-lhe que escreva isto" [...]. Noyon [...] balançou a cabeça dizendo: "Temos os melhores motivos para supor que seu amigo não é amigo da França". Eu respondi: "Isso não é da minha conta. *Quero minha opinião sobre meu amigo registrada aí*; você consegue entender?" [...].
"Porque você acha que nos oferecemos como voluntários" Perguntei sarcasticamente, quando o testemunho já estava completo.
[...] Noyon [...] insistiu:
"Est-ce que vous détestez les boches?"
Eu tinha vencido meu próprio caso. A pergunta era meramente perfunctória. Para sair daquele escritório como um homem livre eu só tinha que responder sim. Meus interrogantes estavam seguros da minha resposta [...]. *Noyon tinha perdido toda a esperança de me transformar num criminoso* [...].
Deliberadamente formulei a resposta:
"Non, j'aime beacoup les français" [...].
E meu caso estava perdido, para senpre perdido. Respirei livre mais uma vez.
(CUMMINGS, 2011, p.24-25-26, tradução de Luci Collin, *grifo próprio*).

mas, acima de tudo, o poder de escolher entre si mesmo e o que a sociedade espera do indivíduo e requer dele.

A peregrinação é sempre em direção a uma verdade que transcende o mundo dos homens, à liberdade do livre pensar e livre viver, sem as amarras das cobranças sociais. *Christian*, na obra de Bunyan, decide seguir o conselho de Evangelista e seguir até a *Celestial City*. C., na obra de Cummings, segue seu próprio conselho, buscando atingir uma *Celestial City*, que, apesar de muitos a verem representada como Nova York, pode também ser vista como uma cidade interior, pois Nova York só se torna de fato a *Celestial City* após a transformação interior da personagem, ou seja, o estado interior da personagem é o que define o próprio estado da cidade de Nova York. C. decide seguir sua própria ideologia para que consiga atingir uma paz celestial consigo mesmo e com sua doutrina, o que o coloca em rota, passando pelo *"enormous room"* (cela enorme) e em contato com personagens que lhe ajudarão, tais como seus companheiros de cela, *Jean Le Nègre, Surplice, The Wanderer* e *Zoo-Loo* que são a paródia das *Delectable Mountains* de Bunyan e que guiam *Christian*, assim como essas figuras guiam C., até a *Celestial City.* Ademais, sua peregrinação o coloca em contato com as forças negativas, tais como *Mr.A*. e *Appolyon*, diretor do campo e que aludem ao próprio Demônio *Appolyon* de Bunyan, que tenta impedir o progresso de *Christian*, assim como *The Three Wise-men*, que em *The Enormous Room* são representados pela Comissão que decide o futuro dos prisioneiros.

No que toca à Celina Tek, é interessante apontar que ela parece funcionar como o lado feminino da recusa à submissão processada pelas instituições sociais. Celina é a personagem mais marcante da obra. A jovem é descrita como "*fearlessly alive"*, o que demonstra, de início, sua determinação para a vida. Como aponta Martin (2000, p.126, tradução nossa), "ela é ação personificada. Talvez a mais impressionante exibição de força e coragem descrita por Cummings é sua recusa de permitir que seu espírito seja destruído"[15]. O episódio que será observado se inicia com as quatro personagens femininas do romance – Lily, Renée, Lena e Celina – presas no *cabinot*, ou seja, na cela de isolamento. As quatro estão fazendo um barulho ensurdecedor com suas risadas, canções e gritos (referência direta à não submissão, pois, apesar de encarceradas, elas não mantêm uma atitude de obediência passiva), o que faz com que os guardas se preocupem se o Diretor ficará incomodado. Para evitar que haja alguma espécie de confronto, os soldados encaixam *paillasse* nas rachaduras das portas, isto é, os tapetes de palha usados pelos prisioneiros como colchão, e os incendeiam, esperando para ver o resultado de tal ato. Logo, escutam-se as mulheres gritando e afirmando que duas das que se encontravam no *cabinot* estavam mortas. Os *platons* apressam-se para abrir a porta e ver o que havia resultado da fumaça intoxicante do incêndio.

> *In one of these clouds, erect and tense and beautiful as an angel* [...] *stood,*

---

15 *"She is action personified. Perhaps the most incredible exhibition of strength and courage described by Cummings is her refusal to allow her spirit to be broken."* (MARTIN, 2000, p.126).

> *triumphantly and colossally young Celina. Facing her, its clenched pinkish fists raised high above its savagely bristling head in a big brutal gesture of impotence and rage and anguish – the Fiend Himself* [O diretor] *paused, quivering* [...]*. Through the smoke the great bright voice of Celina rose at him, hoarse and rich and sudden and intensely luxurious, a quick throaty accurate slaying deepness:*
>
> CHIEZ*,* SI VOUS VOULEZ, CHIEZ. [...]
>
> *The* directeur [...] *for once had found someone beyond the power of his weapon – Fear, someone in contact with whose indescribable Youth the puny threats of death withered between his lips, someone finally completely and unutterably Alive whom the Lie upon his slavering tongue could not kill* (CUMMINGS, 1978, p.124-125)[16].

Celina, assim como C. recusa-se a se submeter ao governo francês, que pode ser visto como uma metáfora para toda espécie de instituição que domina o indivíduo. A jovem é espancada pelos *plantons*, mas seu espírito não se rompe. Apesar da violência física sofrida pela jovem prostituta, seu eu autêntico não é abalado, assim como o de C. À vista disso, como afirma Martin (2000), a morte à qual Cummings faz referência não seria a morte física, mas espiritual, daqueles que se permitem anular. Celina, então, pode ser vista, como apontado acima, não apenas como o feminino de C., mas também como as mulheres que não se permitem subjugar, enquanto suas amigas sucumbem à morte espiritual.

Destarte, pode-se observar que Cummings não "des-mistifica" a obra de John Bunyan, como afirma Fussel (*apud* MARTIN, 1996). Com efeito, o autor norte-americano reintroduz a crítica veiculada por Bunyan contra a Igreja Anglicana em nova chave, ou melhor, o autor encaixa a crítica de *The Pilgrim's Progress* em um novo contexto, reatualizando-a e, principalmente, criando uma nova narrativa. Cummings parece desejar reviver o poder espiritual, assim como as lições morais da obra que, como apontou Smith (1965), haviam sido esquecidas, mas agora – frisando uma vez mais - em *seu próprio contexto*. Enquanto *Christian* peregrina até chegar à *Celestial City* em busca da liberdade religiosa, C. peregrina pela guerra, pela "cela enorme" até poder retornar a Nova York (Cidade Celestial) em busca da liberdade individual, ou seja, da não submissão aos papéis sociais impostos pelas instituições tanto religiosas quanto políticas. Nota-se, assim, que

> há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, "relação" em que o duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não quer que dizer que [Cummings] teria gostado de escrever esse livro, que o invej[a], que o recopiaria de bom grado ou o retomaria por [sua] conta [...]. (COMPAGNON, 2007, p.43).

---

16 "Em uma dessas nuvens, ereto, tenso, e belo como um anjo [...] surgia em pé a triunfal e colossalmente jovem Celina. Ao encará-la de frente – com os punhos róseos e cerrados erguidos sobre a selvagem cabeça eriçada num grande e brutal gesto de impotência, raiva e angústia - , o Próprio Demônio [O diretor] parou, tremendo [...]. Pela fumaça, a intensa e luminosa voz de Celina ergueu-se até ele, rouca, plena, súbita e intensamente exuberante, uma profundidade gutural rápida e precisa de assassínio:
CHIEZ, SI VOUS VOULEZ, CHIEZ. [...]
[O] *Directeur* [...] tinha encontrado alguém além do poder de sua arma. Medo – o contato com alguém cuja indescritível Juventude fazia as débeis ameaças de morte murcharem entre os lábios dele; uma pessoa afinal, completa e indescritivelmente Viva a quem a Mentira sobre a língua salivante dele não conseguiria matar." (CUMMINGS, 2011, p.122, tradução de Luci Collin).

Cummings parece ter desejado, assim como pareceu ter Bunyan desejado, que os indivíduos se libertassem de qualquer espécie de submissão para viver, acima de tudo, como si mesmos e não como *mostpeople.* O diálogo explícito, na forma da paródia, de *The Pilgrim's Progress*, desse modo, auxilia na suposição de que Cummings busca guiar seus leitores à liberdade. Com isso, a escolha de parodiar *The Pilgrim's Progress* não parece ser arbitrária, pois, como visto, a obra de Bunyan carrega consigo todo um conceito de luta por liberdade. E.E. Cummings, com efeito, parece querer seguir pelos mesmos caminhos. Em uma sociedade pós-guerra, na qual os valores de liberdade e respeito pelo próximo parecem ter se perdido, *The Enormous Room* surge como um lembrete para reavivar o lado humano do homem, adormecido pela dominação de governos autoritários que levaram homens ao campo de batalha em nome de uma palavra que – talvez - não tenha sido a de nenhum dos combatentes.

REFERÊNCIAS:

BUNYAN, John. **The Pilgrims's Progress.** Minneapolis: Desiring God, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CUMMINGS, E.E. **A cela enorme** (série clássicos). Tradução Luci Collin. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York: Liveright, 1978.

DAVIS, William L. John Bunyan's influence on religious freedom in the early American Republic. **Bunyan Studies**: a Journal of Reformation and Nonconformist Culture, n 21, p.33-54, 2017.

DOS PASSOS, John. Off shoals (The Enormous Room). In. ROTELLA, Guy (org.). **Critical Essays on E.E.Cummings**. Boston; Massachussetts: G.K. Hall & Co. 1984. p.33-37.

FRIEDMAN, Norman. **E.E.Cummings**: The Art of his Poetry. Baltimore: John Hopkins Press, 1960.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Tradução Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguarda, S.A., 1989.

HEADRICK, Paul. The Enormous Room and the uses of parody. **Spring**, New Series, n 2, p.4-56, october,1993.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KENNEDY, Richard. Foreword. In: CUMMINGS, E.E. **The Enormous Room**. New York, 1978, p.viii-xix.

MARTIN, Todd W. The Enormous Room: Cummigs' reinterpretation of John Bunyan's Doubting Castle. **Spring**, New Series, n 5, p.112-119, 1996.

MARTIN, Todd W. “The misteries of Noyon”: Emblem and meaning in *The Enormous Room.* **Spring**, New Series, n 9, p.125-131, 2000.

OLSEN, Taimi. Language and silence in The Enormous Room. **Spring**, New Series, n 1, p.77-86, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

RYLKEN, Leland. Foreword. In. BUNYAN, John. **The Pilgrim’s Progress**. Minneapolis: Desired by God, 2014, p.i-vii.

SMITH, David. The Enormous Room and The Pilgrim’s Progress. **Twentieth Century Literature**: a scholarly and critical journal, v II, n 2, p.67-75, july, 1965.

WEGNER, Robert E. **The prose and poetry of E.E.Cummings**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1965.

WIDMER, Kingsley. Timeless prose. **Twentieth Century Literature**: a scholarly and critical journal, v 4, n 1-2, p.3-8, April-July, 1958.

SOBRE A ORGANIZADORA

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO - Doutoranda em Estudos Literários (UNESP, 2022-2026), com projeto de pesquisa sobre a intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes de Dulce María Loynaz. É bacharela e licenciada em Letras (UNESP, 2017), mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019) e especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2020). Na graduação, desenvolveu Iniciação Científica Departamental, cujo título foi “Traços do Surrealismo na composição de A torre da Barbela, de Ruben A.”, em que foram investigados aspectos do Surrealismo no romance que constituiu o corpus da pesquisa, que recebeu Menção Honrosa no Congresso de Iniciação Científica da UNESP em 2016. Ainda na graduação, foi monitora voluntária e, posteriormente, bolsista de Literatura Portuguesa, momento em que teve a oportunidade de ministrar aulas eletivas para sua própria turma. Já no mestrado, foi bolsista CNPq e, na dissertação intitulada “A não-pertença em Os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso”, definiu a não-pertença segundo a psicologia social e averiguou a construção desse tema pelas categorias narrativas no romance estudado. Na especialização, averiguou o problema do ensino de dissertação argumentativa no contexto pré-vestibular, propondo uma metodologia de ensino para tal. Por fim, é membra do Corpo Editorial (Conselho Técnico-Científico) da Atena Editora, tendo como responsabilidade a organização de e-books da área de Literatura.

ÍNDICE REMISSIVO

L

M

N

P

R

S

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2022

Letras, política & sociedade



www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2022

Letras, política & sociedade

